حكومة إقليم كردستان /العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة السـليمانيـة
سكول اللغات/قسم اللغة العربية

كتاب (البخلاء) في الخطاب النقدي العربي الحديث والمعاصر

أطروحة تقدّم بها:

آزاد عبدول رشيد

إلى:
مجلس سكول اللغات في جامعة السليمانية
وهي جزء من متطلبات نيل شهادة دكتوراه
فلسفة في الأدب العربي
بإشراف الأستاذ الدكتورة:

نيان نوشيروان فؤاد

1435هـ　　2714ك　　2014م

المقدّمة

بِسْمِ اللهِ الرّحْمنِ الرّحِيم

الحمد للهِ الذي نزّل أحسنَ الحديثِ، وأوضحَ البيانِ، وأجلَّ الكلامِ، والقولَ الفصلَ الذي ليس هو بالهزل، من تبعه وجد الهدى إلى الصراط المستقيم، ومن زاغ عنه ضلّ وأضلّ عن سواء السبيل. والصلاة والسلام على محمّدٍ الهادي الأمينِ، الذي أوتي القرآنَ ومثلَه من جوامع الكلم، وعلى آله وصحبه وأتباعه الذين أصبحوا منارة للعلم والأدب والدين.

أمّا بعد:

فقد أصبح العرب بفضل الله وقرآنه أمّة البيان، إذ غدوا يشقّون الطريق نحو بناء الحضارة بعد أن كانوا مهمشين، فكوّنوا لهم أدباً ينظر إليه على أنّه من أهمّ الآداب بين الأمم. شهد هذا الأدب في العصر العباسي تطوراً كبيراً، وبلغ مبلغاً عظيماً، وخصوصاً في القرن الثالث منه، بفضل التلاقح الحضاري الذي حصل بين ما هو ناجز جديد، والوافد إليهم من الحضارات القائمة أو الغابرة، ومن الذين لمع ت أسماؤهم في تلك الفترة، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (159هـ-255هـ)، المعتزلي، صاحبُ المصنّفات الكثيرة في مختلف المجالات، ومن بينها كتابه المشهور(البخلاء)، الذي يروي فيه قصص البخلاء في عصره وخصوصاً في مدينة البصرة وخراسان بأسلوب شيق، يجمع بين الفكاهة والفائدة.

يعدّ الجاحظ حالة فريدة في العصر العباسي، بثقافته وأدبه وكتاباته المتنوعة، فقد أغنى الأدب العربي بما أوتي من المقدرة الكتابية، لملاحظاته الدقيقة وقراءاته العميقة، فكتاباته تجمع بين تبحرِ العالم وإحساسِ الأديب، فقد ت فوّق في الميدانين، و سبق أصحابه فيهما، كان عالماً أديباً يجمع بين صرامة العالم وروح الأديب الخفيف، وأديباً عالماً، لا تخلو روحه الأدبية من دقة العالم المطّلع على خفايا الأمور، ومن أبرع ما خلّفه كتابُه (البخلاء)، الذي أبهر الناس من ذوي الميول المختلفة، والمشارب المتعددة، وأصبح مرتعاً للنظرات المتباعدة، وعيناً فيّاضة زاخرة تروّي من قصد إليه طالباً لمعرفة أو باحثاً عن فكاهة أو متعة. وأخذت أقلام الكتّاب تقلّبه من الاتجاهات المتعددة، فكانت جملةً من البحوث والدراسات، التي تناول ت هذا الكتاب من أطرافه المترامية

الواسعة، لهذا قمنا بخوض عباب هذه البحوث والدراسات، بالتحليل والمناقشة والنقد، فنكمّل معهم ما فاتهم، سواء بالاستحسان أم بالردّ أو التوضيح والاقتراح.

من هنا لم أتردّد في اختيار (كتاب البخلاء للجاحظ) وما كُتب عنه، موضوعاً ل هذه الأطروح ة –عندما اقترح عليّ الأستاذ الدكتور فائق مصطفى أحمد هذا الموضوع، وبعد أن ناقشناه مع المشرفة (الأستاذ) الدكتورة نيان نوشيروان فؤاد– إلاّ اعتقادي بأنّ هذا الميدان واسع، ولربّما لا تكفي مدة الدراسة للإحاطة به، ومن خلال مجهود باحث واحد، لتعدّد الرؤى التي حاولت مقاربته وكثرتِها. ويندر كتاب يتحدث عن الأدب في العصر العباسي، أو تطور الأنواع الأدبية، من دون التطرق إلى هذا الكتاب، ومن المحال الإحاطة بكلّ هذه الأقوال، ولذلك استقرّ بنا الرأي على أن نقتصر على دراسة ما توافر لدينا من المصادر.

توزّعت الدراسات التي تناولت كتاب البخلاء، بين الكتب والرسائل الجامعية والبحوث المنشورة في المجلات أو الإنترنيت ، ولم يكن يكفي نوع واحدٌ من هذه الدراسات، لتغطية الجوانب المختلفة له ، ولذلك قررنا أن نبدأ بالعمل، على وفق المصادر التي تو افرت لدينا وحسب الاتجاهات الفنية والقصصية، أو الجوانب النقدية المختلفة وأدواتها. وآثرنا أن نتناول الدراسات التي تناولت هذا الكتاب بشكل منفرد أو حاولتْ أن تبسط القول فيه. وحول كيفية تناول هذه الدراسات في هذا البحث، وقع الاختيار على أن يكون بشكل تقديم الكتب أو البحوث للتحليل والنقد، كتاباً بعد كتاب أو بحثاً بعد بحث، من دون الأخذ بالموضوع بعد الموضوع.

إنّ أقدم دراسة فنّية حصلنا عليها، حول كتاب البخلاء هي دراسة لمحمد المبارك باسم (فن القصص) في نهاية ثلاثين يات القرن الماضي، أي: (1939م) بعد أن أتمّ دراسته للأدب في جامعة السوربون، وقد كان متأثراً بالدراسات القصصية التي كانت تلقى حول القصصيين الكبار هناك، فجاءت دراسته على شكل مدرسي، تعرض النماذج وتستنبط الخصائص. وتوالت بعده ا الدراسات والرسائل الجامعية بشكل أوسع وأعمق، منه ا: (فنية القصة في كتاب البخلاء ، لضياء الصديقي)، وأطروحة (السرد عند الجاحظ –البخلاء نموذجاً–، فادية مروان أحمد الونسة)، وبعضِ الكتب الأخرى ، منها: تراثنا..كيف نعرفه، لحسين مروة ، والجوانب السايكولوجية في أدب الجاحظ،

لنوري جعفر ، وصورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب لأ حمد بن محمد بن أمبيريك، وصورة البصرة في بخلاء الجاحظ، د. هاني العمد.

إنّ كتاب البخلاء واضحٌ في أهدافه ومراميه، في توجّهه إلى فئة بخيلة، غامض في إشاراته التي تحمل أكثر من غرض ، وأنّ كثرة البحوث التي تناولته والاختلافاتِ فيه، أبرزت غموضه وعصيانه على الاستسلام، مما يعدّ دليلاً على أنّ ه نص مفتوح، وأنّ الباب مازال مشرعاً للمزيد من البحث، واستيضاح المزايا المختلفة له.

وما نقوم به يندرج تحت ما يسمّى (نقد النقد)، ولا نتعامل مع منهج نقدي واحد لتعدد الدراسات التي تناولت كتاب البخلاء وفق المناهج المختلفة . ولكنّنا نسلك مسلكاً وصفياً تحليلياً نقدياً ، بتتبع الأقوال وتوصيفها و مناقشتها بناء على معطياتها أو على معطيات مكتشفة لدينا من خلال القراءات للكتابات التي تقترب من هذا الموضوع سواء أكانت اجتماعية أ م نفسية أم فنية ، حسب متطلبات ا لموضوع المدروس في الفصول والمباحث.

جاءت خطة الأطروحة، بعد تجميع الدراسات التي تناولت كتاب البخلاء، والتي فرضت كيفيةَ تقسيم فصولها، فجاءت على وفق تنوعها. وقد قُسّمت على تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة.

خُصّص التمهيد لتعريف مفهوم الخطاب ، من خلال المنظور النقدي الأوربي والنقد العربي، والخطاب النقدي و(نقد النقد) وتأصيله، وتحديدِ المدة الزمنية التي تقع ضمنه ا محاور البحث، وإلقاءِ النظرة على كتاب البخلاء وخصائصِه الفنية، وإشكاليةِ تجنيسه.

يتناول الفصل الأول الدراسات التي تناولت كتاب البخلاء بوصفه كتاباً قصصياً، يتوافر على العناصر القصصية أو السردية، فجاء في ثلاثة مباحث . تناولَ المبحث الأول منه البحوث التي نظرت إلى كتاب البخلاء من منطلق ما يسمّى بفنّ القصص، وفي المبحث الثاني رُكّز الاهتمام على الدراسات التي اهتمّت بكتاب البخلاء من منطلق الدراسات السرديّة، وأمّا المبحث الأخير فكان عن رسالة جامعية حول بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ.

وأمّا الفصل الثاني فكان عن الدراسات التي تنظر إلى كتاب البخلاء على أنّه نقد للمجتمع أو لأفراده، ففي المبحث الأول، تمّت معالجة الدراسات التي نظرت إلى كتاب

البخلاء على الأساس النقدي الاجتماعي (تنظيراً وتطبيقاً)، وأُردف بتناول القضايا الأخلاقية أو ما يعرف بالنقد الأخلاقي ب وصفه وثيق الصلة بالحالة الاجتماعية. والمبحث الثاني خصّص للنقد النفسي، وتمّ التطرق فيه إلى النظريّات النفسية، وتطبيقاتها على كتاب البخلاء، وأمّا المبحث الثالث، فتعامل مع الدراسات التي تناولت السخرية الهادفة على الصعيد السايكوسوسيولوجي في كتاب البخلاء، بوصفها أداة نقدية، لمعالجة كثير من الأدواء النفسية والاجتماعية.

أمّا الفصل الثالث فيدور على الصورة (تنظيراً وتطبيقاً)، يعالج صورة البخيل وصورة المكان وصورة الآخر، في ثلاثة مباحث حسب المصادر التي تناولت صورة هذه العناصر الثلاثة. وختمت الأطروحة بالخاتمة لعرض النتائج.

ولا يخلو المنهج المسلوك في هذه الدراسة من صعوبات، لأنّه إذا كان النقد الأدبي يتعامل مع الأدب أو النص الإبداعي، فإنّنا هنا نتعامل مع الخطابات التي قدمت من لدن نقاد يوصفون بأنّهم ذووا معرفة متميّزة، والقدرة على استنطاق النص، وعلى الباحث الذي يخوض غمار (نقد النقد) أن يتميّز بالقدرة على الإحاطة بالمناهج النقدية المختلفة، وكيفية التعامل مع النصوص، إضافة إلى تفهّم مواقف النقاد المختلفة إزاء النصوص، أي: فهو يتعامل مع منجزات ومزاجات الأديب والنقاد على السواء.

وأخيراً لا يسعني إلاّ أن أقدّم خالص شكري وتقديري للسيدة المشرفة (الأستاذ) الدكتورة نيان نوشيروان فؤاد، التي فاضت عليّ بعلمها وتوجيهاتها القيمة، ولم تدّخر جهداً من أجل إنجاز هذه الأطروحة.

ولا يدّعي الباحث الكمال، والكمال يكون لله فقط، ولكنّ باب النقد والبحث العلمي لا يمكن إغلاقه، و هذا البحث هو الآخر يمكن إخضاعه للنقد والنقاش أيضاً، بغية الحصول على مزيد من الدقة والوصول إلى الحقيقة، والتقدّم العلمي والمعرفي والأدبي.

التمهيد

الخطاب النقدي وكتاب البخلاء

1- الخطاب:

أ: مفهوم الخطاب في النقد الأوربي:

حمّل الدارسون والنقاد مصطلح (الخطاب) من مدلول المصطلح الغربي(Discours Sus)، الذي هو معناه في الأصل اللاتيني الركضُ هنا أو هناك وإن ليس جذراً مباشراً لما هو اصطلح عليه بالخطاب، إلاّ أنّ هذا الجذر اللغوي اللاتيني أصبح يحمل معنى الخطاب أو ما اشتق منه من معان منذ القرن السابع عشر، من المحادثة والتواصل، ودلّ على تشكيل صيغة معنوية سواء كانت شفهية أم مكتوبة عن الفكرة ، أية فكرة[(1)]. وكما نجد أول استعمال لهذه الكلم ة كان عند الفيلسوف (ديكارت 1569م-1650م) على ظهر كتابه الذي ترجم بـ(مقال عن المنهج) [(2)]، الذي يهتم بالخطاب الفلسفي.

و"يكاد يجمع كلّ المتحدثين عن الخطاب وتحليل الخطاب على ريادة ز. هاريس (1952م) في هذا المضمار من خلال بحثه المعنون بـ(تحليل الخطاب) إنّه أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى [كذا] الجملة إلى الخطاب" [(3)]، أي: توسيع حدود الوصف اللساني إلى خارج الجملة ، عند قوله عن الخطاب بأنه : "ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل تُكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر..." [(4)]، ولقد عدّ اللسانيون "الجملة أعلى وحدة قابلة للوصف اللساني، سواء على المستوى المورفو – التركيبي أو الدلالي. وهذا لا يعني أنّ الملفوظ لا يمكن أن ينظر إليه إلاّ كتجلّ لعدة جمل" [(5)]، وهذا يعني : أنّ ز.

([1]) ينظر: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، د. عبد القادر شرشار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م: 12.

([2]) مقال عن المنهج، رينيه ديكارت، ترجمة: د.محمود محمد الخضيري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985م: 49.

([3]) تحليل الخطاب الروائي، (الزمن – السرد –التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط4، بيروت، 2005م: 17.

([4]) نفسه: 17.

([5]) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1989م: 15.

هاريس بنى تصوراته على المنجزات اللسانية، ولكنّه وسّعها إلى ما هو أبعد من الجملة، أي دراسة اللغة فوق مستوى الجملة، أو ما يسمى الخطاب.

إنّ أبسط التعاريف للخطاب وأكثرها شيوعاً من وجهة نظر لسانية هو تعريف بينفنيست(1902-1976م) اللساني الفرنسي المعروف : "هو كلّ قول يفترض متكلماً ومخاطباً ويتضمن رغبة الأول بالتأثير في الثاني بشكل من الأشكال" (1)، وقد لا يقف عند حد اللسانيات البحتة أو الملفوظ فقط، بل يتجاوز إلى أبعد من ذلك، حيث اللسان أداة للتواصل نعبر عنه بوساطة الخطاب، وبهذا أحدث أثراً بالغاً في الدراسات الأدبية القائمة على دعائم لسانية (2)، وهكذا تكون للخطاب دعائم حسية من الملفوظ الذي يعتبر الحجر الأساس عند اللسانيين، وكذلك المتحدث والسامع وهما طرفا عملية التواصل، بالإضافة إلى دعائم نفسية عند المتحدث حيث نية التأثير عنده في المتلقي الذي هو بدوره يقوم باستقبال الأثر نفسياً. وهكذا نرى الخطاب تتحدد من وجهة نظر اللسانيات بالكلام أو الملفوظ قصر أو طال إلى المتتاليات من الجمل.

ويشير ميشال فوكو – وهو من أكثر المنظرين إشارة إلى الخطاب- إلى المعنى الواسع له بقوله: "فهو أحياناً يعني الميدان العام لمجموع العبارات، وأحياناً أخرى مجموعة متميزة من العبارات، وأحياناً ثالثة، ممارسة لها قواعدها تدل دلالة وصف على عدد معين من العبارات وتشير إليها" (3)، واستبدل العبارة التي هي الوحدة الأولية أو أبسط جزء في الخطاب عنده، بالجملة في النحو والتي كان اللسانيون يستعملونها ويرتكزون عليها في تحديدهم لماهية الخطاب، "وتبدو العبارة لأول وهلة كعنصر بسيط أو جزء لا يتجزأ، قابلٍ لأن يستقل لذاته ويقيم علاقات مع عناصر أخرى مشابهة

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، ط 1، بيروت، 2002م: 88. إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، د. محمد الباردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000م: 8.

(2) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: 18.

(3) حفريات المعرفة، ميشال فوكو، ترجمة: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 1987م: 76.

له"[1]، و يقول عبد الله إبراهيم توضيحاً للعبارة عند فوكو: "هو يعني بالعبارة بوصفها شيئاً قائماً بذاته، لا تحيل على شيء آخر، إنما كونها تتصف بذاتها لا بغيرها" [2].

وليس هو مجرد مجموعة من العبارات تلتقي على صعيد اللسانيات، منغلقة علي نفسها، وبذلك "نستطيع الكلام عن خطاب إخباري أو خطاب اقتصادي، أو ثقافي أو غيره، وهذا هو المنظور التواصلي (الاجتماعي) للخطاب" [3] عنده، إذ تتعدد الخطابات، بتعدد الوظائف التواصلية أو الرسالة التي يؤديها الخطاب، وبذلك يكون قد أسهم "في نقل النظر من (النص) إلى (الخطاب)، وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية والأنساق الذهنية"[4]، بدل النظرة التأريخية والجمالية للنصوص.

ويشير جيرالد برنس (1988م) إلى معنيين للخطاب في إطار نظرية السرد، هما : الأول: هو المستوى التعبيري للرواية مقابل مستوى المحتوى أو المضمون، أي عملية السرد لا موضوعه (كيف مقابل ماذا)، والثاني : يتضمن التمييز بين الخطاب والقصة أو الحكاية[5]، وهذا يذكر بالثنائية المشهورة عند الشكلانيين الروس، أي ثنائية القصة/ الحبكة، أو المتن الحكائي/ المبنى الحكائي، باعتبار المتن المادة الخام للمبنى أو القصة قبل تمثلها في الحبكة، ويورد فاضل ثامر تعريفاً لجوناثان كلر ، حول اتفاقه مع النقاد والمنظرين حول التمييز بين القصة والخطاب، فيقول: "فالقصة كما يرى سلسلة من الأحداث أو الأفعال التي يمكن إدراكها مستقلة عن تمثلها في الخطاب، أمّا

([1]) حفريات المعرفة: 76.

([2]) الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة ، د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي ، بيروت، دت: 104.

([3]) نقلاً عن: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، فرحان بدري الحربي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2003م: 41.

([4]) النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط 3، بيروت، 2005م: 13.

([5]) ينظر: قاموس السرديات، جيرالد برنس: ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط 1، القاهرة، 2003م: 48. المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني، الشركة العالمية المصرية للنشر– لونمان، ط3، مصر، 2003م: 20.

الخطاب فهو التقديم الخطابي أو سرد الأحداث"[1]، وبهذا يكون مصطلح الخطاب دالاً على (الحبكة، المبنى، عملية السرد، الشكل) في عالم السرديات، ويقول سعيد يقطين بهذا الخصوص "وليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية" [2]، نرى كأنه يتحدث عن الأسلوب، أي إنّ الخطاب بهذا المعنى يكون أسلوباً، ونكون بذلك أمام خلط للمصطلحات.

ونقل سعيد علوش تحديد بنفنيست الذي يشير إلى استيعاب اللغة عند المتكلم، وأشار إلى تميز الخطاب الأدبي بأنه يمتلك أبعاداً شاعرية [3]، أي: ما يتصل بشكل الخطاب من حيث العناية بالكلمات والصور والمجاز، وكما نرى في الخطاب الشعري الذي يكون في كثير من الأحيان مثقلاً بالرموز والطاقات الإيحائية التعبيرية، ومن هنا يندرج فيما يعرف بـ(الشعرية)، أي استنباط النظم الداخلية للأدب، وإنّ تودوروف يتبنى تعريف فاليري ويذهب إلى "أنّ الشعريات ترتبط بكل الأدب منظومه ومنثوره(...) لا تتأسس على النصوص الأدبية بـوصفها عينات فردية، إذ لا يهمها الأثر الأدبي في ذاته بقدر ما يهمها الخطاب الأدبي" [4]، وعلى هذا تتأسس الشعرية عنده على العناية بالخطاب الأدبي ويعني به: "مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي" [5]، أدبي"[5]، ونرى هنا أنه يستعمل مجموع البنيات اللفظية بدل مجموع العبارات كما عند فوكو أو متتالية من الجمل كما عند اللسانيين، وهكذا نصل إلى أنّ الخطاب شكل لغوي أو ملفوظ يتكون من مجموعة من الجمل أو البنيات اللفظية أو العبارات، موجه إلى متلق بقصد الإفهام أو التعبير عن فكرة.

([1]) الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي- فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992م: 153.

([2]) تحليل الخطاب الروائي: 7.

([3]) ينظر: نفسه: 83.

([4]) نقلا عن: اللسانيات وتحليل النصوص: 74.

([5]) الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، ط2، المغرب، 1990م: 16.

ب– مفهوم الخطاب في النقد العربي:

استُعمل هذا المصطلح بصورة واسعة في تحليل النصوص الأدبية، وتعلق الباحثون والنقاد به، خصوصاً بعد التطور الذي حصل في ميدان اللسانيات الحديثة، ومع أنه قديم الاستعمال في اللغة والنحو، وواضحة دلالته؛ لكنّه مع توسع مجاله في الدراسات النقدية والمعرفية الأخرى، أصبح من المصطلحات التي تحتاج إلى البيان ورفع اللبس عنه، لكثرة التداولات التي أدت به إلى نوع من التشتت والغموض.

جاء في المعاجم اللغوية (الخطاب) هو: مراجعة الكلام، فيقال: خاطبه بالكلام مخاطبة وخطاباً وهما يتخاطبان [1]، وهذا التفسير تأكيد على أداة الخطاب التي تكون بالكلام فقط، من دون الإشارة إلى ماهية أو أنواع الخطاب، كالخطاب عن طريق الكتابة مثلاً. لأنّ هذه الكلمة في الثقافة العربية القديمة ترتبط "بالخطابة في النصوص التراثية، فالخطابة في ميدان النثر بمنزلة القصيد في ميدان الوزن" [2]، إنها تنحدر عن مصدر الخطبة التي تكون عن طريق الكلام. ومراجعة الكلام ، تعني أنّ الكلام له وجهان "إمّا الكلام النفسي أو الكلام اللفظي" [3]، أي: وجه مخفيّ داخل الذات أو النفس، والوجه الآخر الذي ينشأ عن المراجعة للوجه الأول.

وحيثما وجد هذا المصطلح في المعاجم العربية فإنه يحيل على الكلام، وهناك تلازم دلالي في الثقافة العربية بين مفهوم الخطاب والكلام [4]، وهذا لا يعني أنّ الخطاب مرادف للكلام تماماً، إذ المصادر التي اطّلعنا عليها لم نر من بينها مصدراً يساوي بين الخطاب والكلام مطلقاً، إنّ الكلام الذي يمثل الخطاب هو هذا الكلام الذي له من الخصوصيات التي تذكر مع كل إطلاقة له. وقد جاء في مصادر أخرى، أنّ الخطاب

([1]) ينظر: العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، ج4، تحقيق: د.مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي: 222. لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، ج2، دت، مادة(خطب): 1194.

([2]) تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص: 10.

([3]) الكليات (معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، إعداد: د.عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت: 419.

([4]) ينظر: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة: 99.

يعنى به القول أو اللفظ الذي يقصد به أن يفهم المخاطَب به شيئاً أو إفهام من هو متهيئ لأن يفهم منه ، أو هو أقسام الكلام [1]، كما عند الدكتور أحمد مطلوب، والذي يفهم من كلامه أنه بصدد تحديد هنحوياً بعد كلامه هذا، ويركز التهانوي على أهمية إشراك المخاطَب مع الكلام، ضمن منظومة الخطاب[2]، ولكن ابن فارس يعطيه معنى لغوياً يقربه من المعنى الاصطلاحي المتداول عند الدارسين في العصر الحديث، فيقول: "الخطاب: كلّ كلام بينك وبين آخر" [3]، إذ نستشف من هذا التعريف ضرورة وجود المخاطِب والكلام أو الخطبة والمخاطَب ، ونقل سعيد علوش عدة تحديدات للخطاب على الأساس الوظيفي الذي يؤديه، منها قوله بأنّ "الخطاب:... مجموع خصوصي، لتعابير، تتحدد بوظائفها الاجتماعية، ومشروعها الأيديولوجي" [4]، نفهم من ذلك أنّ الخطاب لابدّ أن يحمل رسالة، وينقل تجربة من المرسل إلى المرسل إليه.

ج: الخطاب النقدي:

إنّ الخطاب النقدي يؤسس على الخطاب الإبداعي، إذا كان النص الإبداعي انعكاساً للعالم الموضوعي، أو اتصال الذات المبدعة بالموضوع [5]، ووظيفته وظيفة شعرية جمالية، وإحداث اللحظة الجمالية عند المتلقي، نظير ما حدث لدى المبدع لحظة الإبداع، فهذا هو الخطاب الإبداعي، الذي يكون مجالاً للخطاب النقدي . فإنّ

([1]) ينظر: التوقيف على مهمات التعاريف، محمد عبد الرؤوف المناوي، ج1، تحقيق : د.عبد الحميد صالح حمدان، عالم الكتب–القاهرة، 1990م: 156. موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي الفاروقي التهانوي، ج 1، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1، بيروت، 1996م: 749. معجم النقد العربي القديم، د.أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية، ج 1، بغداد، 1989م : 460.

([2]) موسوعة كشّاف اصطلاحات الفنون والعلوم: 749.

([3]) المجمل في اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس، ج1، دراسة وتحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، 1986م: 295.

([4]) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علّوش، دار الكتاب اللبناني–بيروت: 83.

([5]) ينظر: مسألة النص، ميخائيل باختين، ترجمة محمد علي مقلد، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد(33)، 1984م: 45، نقلاً عن: الأسلوبية في النقد العربي الحديث: 44.

النص النقدي"هو انعكاس لانعكاس، وهو يعني (الفهم) ويؤدي إلى الموضوع المنعكَس" [1]، وإيصالِه إلى المتلقي، إذ يقف النقد وسطاً بين الخطاب الإبداعي والمتلقي، وخطابه خطاب إيصالي إبداعي في آن واحد، وهذا لا يعني السعي وراء المعنى المحدد للعمل الأدبي من جانب النقد ، بل "بمثابة قراءة تأويلية للعمل الإبداعي"[2]، وتحميله من أفكار الناقد وثقافته، لإثارة وتنشيط أفكار المتلقي ومن ثمّ حمله على تذوّق العمل وفهمه.

ويمكن القول: إنّ الخطاب النقدي متتالية من الجمل أو مجموعة من العبارات، تصاحب الخطابات ا لأدبيةِ، مهيمناً عليها في التوجيه، ومتعاملاً معها، للكشف عن هذه البنيات الأدبية أو الشعرية، ويكون موجهاً إلى كلّ من الأديب والمتلقي، لإيصال الرسالة على أجمل وجه، ويقوم بفعل معرفي . ومن هنا يندرج ضمن الخطاب الأدبي، ولو أنّ النقد التقليدي منذ زمن طويل عمل "على تقديس المؤلف وجعله الفضاء الوحيد الذي يتمحور في فلك الخطاب، معتبراً إيّاه المرجعية الأولى لتحليل النص الأدبي وسبر أغواره" [3]، ولم يكن النص إلاّ تجلياً لمهارة أو عبقرية المؤلف، ناهيك عن دور القارئ، الذي لم يدخل ضمن التجربة النقدية إلاّ مؤخراً، إنّ النقد بشكله الجديد يولي اهتماماّ أكبر إلى النص بوصفه بنية قائمة بذاتها، وقد تحوّلَ الاهتمام إلى المتلقي – فيما بعد– بدل المبدع، وإشراكِه في العملية الإبداعية، خصوصاً بعد ظهور نظريات القراءة وجماليات التلقي، على يد الناقد الألماني هانز روبرت ياوس 1970م، في الانطلاق "من المعنى والعمل الأدبي وموقف المتلقي" [4]، كون المتلقي هو الذي يقرر الجمالية أو المعنى من خلال تأمّلاته في النص.

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 44.

(2) في أصول الخطاب النقدي الجديد، مجموعة من الكتاب، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999م: 38، نقلاً عن: الأسلوبية في النقد العربي الحديث: 46.

(3) التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، د. بشير تاوريريت مع سامية راجح، دار رسلان، دمشق، 2010م: 44.

(4) فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، د. عبد القادر عبو، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2007م: 93.

د–نقد النقد:

إنّ هذا البحث يندرج ضمن ما يعرف بـ (نقد النقد)، لأنه ينصب اهتمامه على دراسة القضايا والمناهج النقدية في الكتب والبحوث والمقالات النقدية التي درست كتاب البخلاء للجاحظ، من وجهات نظر مختلفة ومن أبعاد منهجية متنوعة، فهناك من يتبنى منهجاً نقدياً معيّناً، في دراسته، وهناك من ينظر إليه من زوايا أخرى، فيؤسس عليه مضامين متعددة، إنّ موضوع دراستنا ليس نص كتاب البخلاء نفسه، وإن كنا لا نبتعد عنه كثيراً، بل ندرس نصوص الكتب والدراسات التي أُسست عليه، لذلك نكون قد أسسنا على التأسيس أو المؤسس، وبذلك نبعد خطوة عن الأصل الإبداعي، ولكن في النهاية يصب في هذا النص ولصالحه، ولا نستغني عنه، فنتعامل معه من خلال النصوص النقدية التي أنجزت عليه.

وكان النقد منذ القديم يتجه صوب النصوص، حتى أصبح كلّ من النقد والنص كأنّهما شيئان متلازمان يجب أن لا ينفصلا ن، أي: تكون المعادلة مكونة من العمل الإبداعي زائداً النقد الأدبي، ويكون النقد قد أخذ سلطة مطلقة على النصوص. ومن يتأمل في تأريخ النقد الأدبي القديم ، وخصوصاً عند (النابغة) إذ كانت تضرب له قبة حمراء في السوق. يُخيّل إليه أنّه كان حكومة بحدّ ذاته، وأنّ ما كان يصدره من أحكام كانت خطاً أحمر–كقبته– يجب أن يتبع أو ينفذ. في حين كانت أحكامه شفوية تغلب عليها الذاتية والارتجال، ولا تتعدى الاستحسان والاستهجان الفطريين . وهذا "أمر طبيعي حتى أواخر القرن الثالث الهجري/ التاسع الميلادي" [1]، وقد ظهرت فئة ثالثة بدافع الانتصاف أو التحيز لفئة على أخرى، أو رأي على رأي، وهكذا وجدنا من يحاول نقض الأحكام النقدية الصادرة بحق الشعراء وهذا كثير مبثوث بين ثنايا الكتب النقدية، كما عند ابن قتيبة(276هـ) وقدامة (337هـ) وغيرهما. ووجدنا من يتوسط بين الشاعر وناقديه، كالوساطة بين المتنبي وخصومه للقاضي الجرجاني(ت392هـ)، حيث قام بالرد على خصوم المتنبي ك الصاحب بن عباد الذي عمل رسالة في كشف مساوئ

([1]) تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، (نقد النقد الآليات والرؤى)، د. سلطان سعد القحطاني، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، جدارا للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2008م: 437.

شعر المتنبي. وطيف الخيال للشريف المرتضى (436هـ)، حيث قام بتتبع النقد الذي كتبه الآمدي على أبي تمام والبحتري، ثمّ قام بالردّ عليه. وما كتاب البديع للشاعر عبد الله بن المعتز (296هـ) ببعيد عن هذه المعمعة النقدية، حيث كان الدافع وراء تأليفه، الصراع الذي كان بين أنصار القديم والمحدثين حول أبي تمّام الشاعر.

هذه نبذة عن بدايات ما يعرف اليوم بـ(نقد النقد)، وكان في أكثره لا يتجاوز أن يكون تقريضاً أو تهجيماً، استحسانا أو استهجاناً. وكان عبارةً عن مبادرات شخصية يقوم بها أشخاص معينون عندما كانوا يعتقدون أنّ حِمى شاعر معين قد انتهك، فيقوم بالذود عنه والرد على منتقديه، وإلى الآن فـ"إنّ كتب نقد النقد الحديثة تسير في هذا الاتجاه، إنّها مجرد آراء حرة طليقة من أيّ قيد... إنّ الأمر محتاج إلى تدارس وتبادل الآراء من قبل مختصين في مجالات معرفية مختلفة... ليرسموا معالم للباحثين" [1]، وهذا لا يعني عدم الاعتراف بنجاعته ، وأنه لم يكن يأخذ نصيباً على الساحة النقدية ، ونرى بعض النقاد يشير إلى أنّ الحاجة يكون إليه ملحاً، لأنه هو "الذي يعنى بتقويم المناهج المختلفة التي تحكم النقد المعاصر، مع النظر في فلسفة تلك المناهج وتطبيقاتها"[2]، هذا مع التزايد العددي للأعمال النقدية، والاختلاط ببعض، يأتي ليشكل "رافداً أساسياً من روافد الحركة النقدية الأدبية قديماً وحديثاً، فهو بمثابة حركة متجددة لتداول الآراء النقدية ومناقشتها في إطار أوسع يتجاوز النظرة الفردية لناقد معين تجاه عمل أدبي معين"[3]، إلى النظرات المتعددة، من زوايا مختلفة. وبذلك يكون سبباً رئيساً في تقدم النقد الأدبي، لشعور الناقد بأن هناك عيناً تنظر إليه، فيتحول من ممارسة سلطته المطلقة على النص، إلى التعامل معه بدقة وبحذر.

وقد ازدادت أهمية نقد النقد في العصر الحديث، خصوصاً بعد ظهور نظرية القراءة، عند اعتبار النقد قراءة أولى للنص، واحتياج هذه القراءة إلى قراءة ثانية، لأنّ

---

(1) النص من القراءة إلى التنظير، د. محمد مفتاح، شركة النشر والتوزيع–المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000م:127.

(2) نقد النقد في التكوين والاشتغال، د. محمد مريني، http://www.cerhso.com

(3) نقد النقد في التراث العربي–كتاب المثل السائر نموذجاً– خالد بن محمد بن خلفان السيابي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2010م: 23.

هذا النقد اعتبر نصاً نقدياً، وهذا النص (النص النقدي) في حد "ذاته يكون موضوعاً للنقد الموجه إليه في عملية الحوار النقدي (نقد النقد)." [1]، فالناقد الأدبي عندما ينقد النص الإبداعي لا يهمه ما يعنيه المبدع وإنّما يؤسس نصاً آخر مبنياً على فهمه وإدراكه الذاتية، وقد دعا إلى ذلك بعض المنظرين ونصحوا ب إبداع ثان، ولو أنّ هذا الإبداع قد يكون في العادة أدنى [2]، لأنّه يبتعد عن الأصل الإبداعي الذي يتميز بالتوافر على الوظيفة الشعرية خطوة، والنص النقدي يكون متمسكاً به وحائماً حوله وقائماً به ولا يمكنه الاستغناء عنه، ويقول فراي: "إنّ ما يدرسه النقد الأدبي فن من الفنون، ولا مراء في أنّ النقد له بعض من صفات الفن...فنّ يقوم على فن وجد قبله، محاكاة ثانية للقوة الخلاقة"[3]. فالناقد هذا "هو مبدع عندما يرفع النقاب في أثر ينقده عن جوهر لم يهتد إليه أحد حتى صاحب الأثر نفسه"[4]، فمن شأنه أن يبث الحياة فيه أو يبقيها فيه على مدى الأيام، أو غير ذلك، وعليه يمكن معاملة ما يكتبه معاملة النص الأول، أو نصاً قابلاً للقراءة، ومن هنا يكون النقد فنّاً، والناقد فناناً يستوعب الخلق الفني ويقول لنا أين مكامن الحسن والقبح فيه ولماذا [5]، فيرشد الأديب حيناً والأدب أحياناً. ومن جانب آخر فإنّ النقد الحديث ينظر إلى النقد على أساس أنّه "إعادة قراءة النص"[6] وهناك تساؤلات بشأن هذا التعريف، مثل: هل هو إعادة للنص أو إعادة لقراءة النص، أو لهما معاً؟ وإن "نقد النقد يأخذ بالأقرب فالأقرب وسيقرأ الاثنين معاً"[7]، أو هكذا يجب أن يكون، لأنه حتى إذا كان قراءة للقراءة الأولى، فإنّه

([1]) الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، فرحان بدري الحربي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2003م: 44.

([2]) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، دت:11-12.

([3]) تشريح النص، نورثروب فراي، ترجمة محمد عصفور، الجامعة الأردنية-عمان، 1991م: 3.

([4]) الغربال، ميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل، ط15، بيروت، 1991م: 18.

([5]) ينظر: مهمة النقد، وليم هازلت، ترجمة نظمي خليل، الدار القومية للطباعة والنشر- مصر، 1962م: 5.

([6]) تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، (نقد النقد الآليات والرؤى): 437.

([7]) نفسه: 437.

ليس بمقدوره أن يغفل النص الأصلي، ولكن تركيزه يكون على النص الثاني أي: (النص النقدي)، فيصفيه ويغربله، ثمّ ينطلق إلى النص الأول (النص الإبداعي)، الذي هو في الأساس بني عليه النص النقدي، ويحاول إنصافه [1]، لذلك يكون نقد النقد أصعب لأنّه يتعامل مع نصوص، ليست نصوصاً أدبية أو إبداعية فحسب، ولكنها مزيج من الأدبية وغيرها من المناهج النقدية، أي تجمع بين الأدبية والمنهجية، فهذه هي التي اعتبرها رينيه ويليك وأوستن وارين الدراسة الأدبية الصحيحة [2]، فتكون ميداناً لنقد النقد.

إنّ نقد النقد أشبه بالمنهج التكاملي في النقد في الفترة التي نطلق عليها العصر الحديث، من حيث الجمع بين مناهج مختلفة في إطار البحث الواحد، وهو مفتوح على أكثر من منهج، ويباشر النص الإبداعي دون وسيط. لكنّ نقد النقد لا يقتصر دائماً على المنهج الواحد، إلاّ إذا تناول عملاً نقدياً واحداً، ذا منهج نقدي واحد، ولكن في عمل مثل ما نقوم به في بحثنا هذا، فلا نستطيع أن نقتصر على منهج واحد لكثرة الدراسات التي قدمت على كتاب البخلاء وتنوع مناهجها، إذا كان المنهج التكاملي يقوم على الجمع بين المناهج النقدية لمباشرة عمل أدبي، فإنّ نقد النقد الذي نعنيه:

1- يتعامل مع النصوص من خلال التحليلات والمناهج النقدية المختلفة، التي طبقها الآخرون على النص المنقود، ولا يلامس النص بالشكل المباشر.

2- إنّ هذا النقد يقوم بتركيب وتكميل ما فاته النقاد الآخرون على النص المنقود، ولكنه لا يقف عند حدود التركيب، وأهميته تأتي من قبل تداركه على ما فاته الناقد الأول، وتكميلِه له، وهذا شيء طبيعي حتى بالنسبة للقارئ الواحد، لأنّه تتغير قراءته بتغيّر حالته أو مستواه الفكري والثقافي، أو تحصيله في المجالات المختلفة. ولذلك هو أشبه بما يمكننا أن نطلق عليه النقد التكميلي، تجنباً لتكرار كلمة (النقد) لمرات عديدة.

([1]) المقاييس الفنية في نقد النقد الحديث، د. سلطان سعد القحطاني، المجلة الثقافية، www.al-jazirah.com/culture

([2]) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين: 12.

2-الحديث والمعاصر:

أ- الحديث:

يحمل المصطلح في ظاهره دلالة زمنية، أي : هو الشيء الجديد الذي لم يمض عليه وقت طويل، فكلّ ما لم يكن قديماً فهو حديث . ولكنّ التحديد الزمني حسب هذا المعيار شيء فيه من الصعوبة ، خصوصاً وأنّ عجلة الزمن تمرّ باستمرار، فما هو جديد الآن أو اليوم ، يصبح قديماً في الغد، وقديم اليوم كان جديداً في الأمس. لكنّ هناك محددات موضوعية تجعلنا أقرب إلى الصواب، في تحديد مصطلح الحديث الذي نحن بصدده، فالحديث [1] أو العصر الحديث ليس مفهوماً زمانياً بحتاً، وإن يحمل في طياته دلالة زمنية. فيشير هذا المصطلح أيضاً، إلى المضامين الفكرية والمذهبية التي طرأت على الأدب بشكل عام. والنقد لم يكن بمنأى عن هذه التحولات التي طرأت على الحالات السياسية والاجتماعية والثقافية في هذه الفترة.

إذن فالعصر الحديث يحمل في طياته فضلاً عن الجدة، التميز عن الأدب الذي كان قبل هذا العهد، فصفة الجدة ليست الصفة الوحيدة التي يصطبغ بها المصطلح، ولا يمكن التسليم بقول ابن قتيبة عندما يقول: إنّ "كلّ قديم كان حديثاً في عصره "[2]، فمصطلح الحديث "يذهب بنا إلى ثلاث دلالات، الدلالة الأولى زمانية والأخرى فنية والأخيرة تأسيسية" [3]، فالزمانية تتفق مع المدلول اللغوي للكلمة، أي الجديد الذي لم يقدم، ولم يأت عليه الدهر ليجعله قديماً، ومن الجدير بالذكر هو أنّه ظهرت مستجدات على الساحة العربية طبعت الحالة الأدبية بطابع متميز عن العصور السابقة عليه، فقد

([1]) يشير الجذر اللغوي لكلمة الحديث إلى الجدة كما جاء في اللسان ((الحديث نقيض القديم والحدوث نقيض القُدمة، حدث الشيء يحدث حدوثاً وحداثة وأحدثه هو فهو محدث وحديث وكذلك استحدثه...والحديث الجديد من الأشياء،(...) ومنه الحديث، أُناسٌ حَديثةٌ أَسنانُهم حَداثةُ السِّنِّ كناية عن الشَّباب وأَوّلِ العمر)) لسان العرب: مادة (حدث).

([2]) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ج1، دار المعارف–القاهرة: 63.

([3]) موسوعة الصائغ الثقافية القسم الرابع، القدامة والحداثة وما بعد الحداثة، عبد الإله الصائغ

تعرف الناس على النقد الغربي بأصوله وطرقه، وأدركوا أهميته في التوجيه والتأليف وتأثيره على نهضة الشعوب والأمم، ومن أهم العوامل نجد الاحتكاك المباشر بين الطلبة المتخرجين على أساتذة، وفرت لهم الذوق الفني والثقافة الأدبية الراقية، ولتقدم العلوم التأريخية والسيكولوجية، واتساع المجال لحرية القول والكتابة، وكلّ هذا أدى إلى نشأة الروح النقدية الجديدة ولاسيما بعد الحرب العالمية الأولى وظهور المجموعات الأدبية أو النقدية [1]، أدت إلى أن يتغير الأدب عن سابقه بمجموعة من الأساليب الفنية، وبهذا يكون "للأدب الحديث مفهوم زماني ومعالم تجديد في الشكل والمضمون" [2]، ووجدنا الأدب لم يعد لعبة شكل ي، حيث كانت البراعة اللغوية أو الكلامية تطغى على المضامين الت ي هي بدورها تدور حول الأشياء البسيطة أو التافهة، وتحول النقد أيضاً على حسب المستجدات على الساحة الأدبية، وعموماً ظهر تحول على صعيدي الأدب والنقد الأدبي، وأطلق على هذا العهد مصطلح الحديث الذي يشير إلى الجدة والطرافة وتميز الأدب أو الحالة الأدبية عن سابقاتها، وأصبحنا نؤسس لعهد جديد لم يُعهد من قبل، وعليه فالحديث أو المحدث، يعني فيما يعني التميز الذي هو نقيض القدمة فنياً وليس زمانياً فقط، ولكل من الاتجاهين مناصروه ومعارضوه، فأنصار القديم كانوا يرون في هذا الجديد المحدث خروجاً عن المألوف، أو خرقاً للقاعدة المتبعة عند القدماء، وعليه فالحديث يكون خروجاً عن المألوف أو القاعدة، ويسميه أنصاره إبداعاً، أو حداثة.

وليس كلّ جديد يحمل قيمة الحداثة، وقد يكون الجديد مغرقاً في القدامة، "وإن الجديد لن يصبح قديماً ذا قيمة فيما بعد، إلاّ إذا احتفظ بحداثته تلك الحداثة التي تميز كلّ أدب حقيقي، قديما كان أم حديثاً، كما تميّز كلّ نقد حقيقي قديماً كان أم حديثاً" [3]، ومن هنا نقرر أنّ الجديد يجب أن يتصف بما يطلق عليه الحداثة حتى يكتسب الطراوة

([1]) ينظر: الجامع في تأريخ الأدب العربي(الأدب الحديث)، حنا الفاخوري، منشورات ذوي القربى، ط2، قم–إيران، 1424هـ: 36–37.

([2]) الحديث والمعاصر، د. عبد الرحمن بودرع، www.alfusha.net/t9199.html

([3]) الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، حسن البنا عز الدين، المركز الثقافي العربي: 23.

والديمومة والبقاء، لأنّ "الحداثة لا تقدم. وكل ما هو حداثة اليوم أو أمس لن يصبح في الغد لا حداثة، ونقيض الحداثة ليس القدم، لكنه السكونية اللاواعية" [1]، ولسنا بصدد تحديد الحداثة مفهوماً "نشأ وترعرع في خضم الصراعات المدنية والصناعية والفكرية والثقافية والاجتماعية في الغرب" [2]، ثم انتقل إلى مجالات الأدب أو النقد، لأنّ موضوعنا النقد الحديث الذي يتمازج والحداثة، وإنّ الحديث والحداثة تنحدران من جذر لغوي واحد، وإن هي –الحداثة– أقرب إلى الجدة أو المعاصرة أو تترادف معهما على قدر قليل من الاضطراب، ويشير جابر عصفور إلى دلالة مركزية بين الصيغ الاشتقاقية– حديث، محدث، محدثون، حداثة– وهي الابتداء والخرق والانتهاك والخروج على المألوف أو المتعارف عليه[3]، وبهذا يوحي الأدب الحديث، أو النقد إلى أنّه بدأ بالخرق والانتهاك للأعراف النقدية السابقة، والابتداء بعهد نقدي جديد لم يكن مألوفاً من قبل، وهذا لا يعني أنّ التحول حدث مرة واحدة، لهذا نرى الانقسام بين القديم والجديد في النقد الأدبي، في نهايات القرن التاسع عشر، أو في الثلث الأخير منه، وانقسم النقاد إلى فريق محافظ وآخر مجدّد. واتجه النقد اتجاهين:

الأول: لا جديد فيه، وإنما كان استمراراً للنقد العربي التقليدي القديم.

والثاني: الاتجاه الجديد يستلهم الثقافة الأوربية، ويحاول تحطيم بعض القيم القديمة [4]. والتأسيس لمفاهيم جديدة في الأدب والنقد، على أسس منهجية حديثة. مستمداً من الإنجازات التي تحققت في الغرب في مجال التقدم العلمي الذي كان له انعكاساته على النقد، والدراسات الأدبية. ونشير هنا إلى أنّ هـ"بدأ النقد في عهد النهضة لغوياً يعالج

---

(1) تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، الدكتور عبد الله الغذامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، دت: 8. وينظر: الشعرية والثقافة: 23.

(2) إشكالية المصطلح في النقد العربي(نماذج منتخبة)، محمد غانم شريف، أطروحة دكتوراه، بإشراف: د.إبراهيم محمد الحمداني، جامعة الموصل، كلية التربية، 2011م: 117.

(3) ينظر: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2008م: 335. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1984م: 92.

(4) ينظر: التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، سعاد محمد جعفر، أطروحة دكتوراه، جامعة عين شمس، كلية الآداب، القاهرة، 1973: 26.

الألفاظ والتراكيب والأساليب، (...) لشيوع الاضطراب والضعف في الكتابة الخارجة من ظلمة انحطاط قضى على الجزالة والفصاحة" [1]، ليعيدوا إلى اللغة العربية رونقها وجمالها الذي فقدته طوال سنين الانحطاط، خصوصاً وأنّ رياح التغيير لم تفعل فعلتها بعد، ونحن في بدايات النهضة، والدخول في عصر جديد.

وكان يشتدّ الانقسام بين أنصار الفريقين، المحافظ والمجدد يوماً بعد يوم، إلى أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، حيث نرى المعارك تحتدم بين التيارين، "فقد تدفق الغرب على البلدان العربية تدفقاً كاسحاً في عاداته وأنماط عيشه و أساليب تفكيره ومذاهبه الفلسفية والأدبية والفنية والتعبيرية" [2] وإنّ عدداً كبيراً من خريجي الجامعات الغربية تابع هذا التدفق وناصره، وطبقه في الأعمال الأدبية والنقدية، من حيث تسليط العقل في الدراسات النقدية والاستقاء من منابع الحضارة الغربية، والحياة المعاصرة، وقد تصدى لهم أنصار القديم، بدعوى الحفاظ على الجذور الدينية والثقافية والاجتماعية.

وانصب جهود خريجي الجامعات الغربية –فيما انصبت– على التراث وكشف كنوزه وبعثه من جديد وفق المستجدات والدراسات التي راجت في الغرب، ونذكر على سبيل المثال أنّ أول دراسة أدبية من الدراسات التي بين أيدينا لبخلاء الجاحظ، دراسة محمد المبارك باسم (فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ) سنة 1939م، وهو من خريجي جامعة السوربون في باريس، ويعزو سبب دراسته هذه إلى تأثره بأساتذة تلك الجامعة، عندما كان يدرس هناك، والمذهب الواقعي الذي كان يحظى باهتمام أساتذتها آنذاك، ويخص بالذكر المستشرق الفرنسي المشهور وليم مارسيه، الذي كان كثير الاستشهاد بآثار الجاحظ، لاسيّما في كتابه البخلاء [3]، وهذا يدل على أنّ الدراسات الأدبية كانت تحاول أن تساير الآداب الغربية الحديثة، بمناهجها ومذاهبها . وكان الوسيط الذي كان يضطلع بهذه المهمة البعثات العلمية والأساتذة الخريجون من الجامعات الغربية، وهذا

([1]) الجامع في تأريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، حنا الفاخوري: 36.

([2]) المعجم الأدبي، جبور عبد النور: 211.

([3]) ينظر: فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة ونصوص مختارة، محمّد المبارك، دار الفكر، ط3، بيروت، 1974م: 3–4.

التوجه الذي كان يتوجه إلى بعث التراث من خلال المن اهج الحديثة. وهنا نحن أمام سمة من سمات العصر الحديث في بداياته، ألا وهي الجمع بين القديم التالد والجديد الطارف في الخطاب النقدي الحديث ، ودراسة النصوص القديمة على وفق المنهج الجديد الوافد من الغرب، في إطار المذاهب الأدبية الرائجة هناك.

ب- المعاصر:

جاء في معاجم اللغة، العَصْرُ: الدَّهْر، والجمع: أعْصارٌ وعُصُورٌ وأعْصُرٌ وعُصُرٌ ، ويقال للفتاة: فقد أَعْصَرَتْ فهي مُعْصِر، أي: بلغت عصر شبابها [1]، إنّ كلمة العصر تطلق على الزمان، سواء الزمان المطلق أو الزمان الخاص، فالزمان الخاص هو بلوغ مرحلة مكتملة في السياق الزمني الطبيعي، أي: عندما نقول لكائن (أعصر)، معنى ذلك أنّ هذا الكائن تجاوز فترة زمنية محددة ووصل إلى حد الاكتمال والنضج.

وتطلق الكلمة أيضاً، على المراحل الزمنية التي "لها خصائص معينة مثل: عصر المأمون، عصر النهضة" [2]، إذ إنّ لكل عصر خصوصيتّه، التي تنهض على المعطيات العلمية والفلسفية والفكرية والأدبية والثقافية، وتطبعها بطابع مميّز.

أمّا بخصوص مفهوم مصطلح المعاصر، فيشير إلى التساوق في الزمان، كما جاء في معجم المصطلحات العربية بأنّه "صفة للإنسان أو الحدث الذي يتفق وجوده مع غيره في نفس الوقت، وإذا أطلق انصرف إلى الوقت الحاضر، كأن يقال الرواية المعاصرة مثلاً"[3]، وهذا يتفق مع مدلول الكلمة في اللغة اللاتينية contempora- neous إذ يعني"ما يأتي في وقت واحد أو يزامن، ويعني أيضاً ما ينتمي إلى الحاضر"[4]، ولو أنّ " أغلب التفسيرات تتفق على مبدأ الورود مع، دون التأكيد على

([1]) ينظر: العين: العين والصاد والراء. مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، اتحاد كتاب العربدمشق، 2002م، 274/4. لسان العرب: مادة (عصر).

([2]) المعجم الأدبي، جبو عبد النور: 173.

([3])معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط 2، بيروت، 1984م: 371.

([4]) الترجمة والمصطلح دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، السعيد بو طاجين، الدار العربية للعلوم ناشرون: 121-122.

أية خصوصية ممكنة"[1]، وإذا أطلق مجرداً على كائن او حدث أو إنتاج أدبي ينصرف الذهن وجود هذا الشيء في الوقت الحاضر، ولكنّ ذلك لا يمنع من أن يكون المعاصر مشرباً بروح العصر، وهناك من يقول: إنّ المعاصر أقرب إلى دلالة التجديد الفني واستلهام روح العصر من الحديث[2]، متماثلاً لأفكاره وتيّاراته المختلفة ، الأدبية منها أو غيرها، ومن هنا تنشأ القرابة أو الترادف بين المعاصرة والحداثة. و بهذا يرى باحث آخر أنّه يصبح للمفاهيم النقدية المعاصرة "بعد معاصر زمني تمليه طبيعة الأدب الذي تعاينه في زمنها، وبعد لا زمني، تمليه طبيعة الأدب قديماً أم كان حديثاً. والنقد في هذا أقرب إلى طبيعة الأدب" [3]، وعليه فإنّنا حين نسمع بالنقد المعاصر يذهب بنا الظنّ إلى أنّ هذا النقد كتب في زماننا، وإنّه قد يحمل في طياته بصمات المعاصرة، بتياراتها ومناهجها أو غيرها من السمات التي يتصف بها عصرنا، لكنّ ذلك لا يعني أنّنا لا يمكن لنا أن نرى نقداً تقليدياً كُتب في زماننا، فلكلّ من الجديد المعاصر، والقديم الغابر، مناصرون في كلّ دهر وحين.

ويرى جابر عصفور في هذا تداخلاً وفوضى ، فيفضل أن يرتبط "المعاصرة بالعصر، مجرد العصر، ينأى بالمصطلح عن اقتناص ((روح العصر)) فيتحول المصطلح إلى مجرد وعاء زمني يضم البياتي والجواهري معاً في مستوى زماني واحد"[4]، ولتظل حول البعد الزمني أو الوجود في الزمن ، في دائرة لا تتجاوز خمسين عاماً تقريباً، لتجنب فوضى المصطلح والبعد عن التحديد، ولأنّ الحوم حول روح العصر ، وقوع في المزالق المفهومية، مربكة لدلالته، وتعكر للجذرية الكامنة في تصورات الحداثة[5]، بهذا يريد أن يقصر دلالة البعد الزمني عليه، ويترك الأبعاد غير الزمنية للحداثة. وعليه يكون عندنا معاصران، معاصر يحمل قيم العصر الجديدة التي

---

(1) الترجمة والمصطلح دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد: 123.

(2) موسوعة الصائغ الثقافية القسم الرابع، القدامة والحداثة وما بعد الحداثة، عبد الإله الصائغ www.alnnas.com

(3) الشعرية والثقافة: 22- 23 .

(4) رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر: 335.

(5) ينظر: نفسه: 336.

لا تقترن بزمن، ومعاصر بعيد عن تلكم القيم الجديدة، لكنه كتب في العصر الحاضر. ولو أردنا أن نحدّد مداه على خط الزمن الطبيعي في مستوى بحثنا، سوف نحدده بعقود قليلة.

3-الخصائص الفنية لكتاب البخلاء، وإشكالية تجنيسه:

لم يكن الجاحظ أول من كتب في موضوع البخل والبخلاء، فقد سبق أن كتب أحاديث البخل وأخبار البخلاء، كلّ من الأصمعي (122هـ-216هـ) الذي كان مشهوراً بالبخل، وجمعِ أحاديث البخلاء . وأبي عبيدة (110هـ-209هـ) وأبي الحسن المدائني (135هـ-225هـ)، وقد كتب أبو عبيدة عن مثالب العرب و مآثر العرب[1].

وكانت هذه الكتابات تتجه إلى غايتين: الغاية الأولى تتمثل فيما تقوم به دعاة الشعوبية * في الردّ على العرب فخرهم التقليدي بالكرم، ووصفِهم بالخشونة والبداوة. ويتصدرون في هذا المجال عن باب الهجاء عند الشعراء، فيجدون فيه مادة موفورة لدعواهم، في إثبات صفة مناقضة لهم. والغاية الثانية عند دعاة الدولة القائمة آنذاك في الغض من خصومهم الذين كانوا يشكلون خطراً، وكان أنصار بني العباس وجهوا العلماء وأهل الأدب إلى الإشادة بمآثر بني العباس، والتشنيع على خصومهم من الأمويين خصوصاً، وبثِّ الأخبار والروايات التي تصفهم بالبخل الذي تنفر منه الإنسانية[2]، وكانت كتاباتهم تغلب عليها الإخبارية، والتزام الأسانيد في نقلها متأثرة في ذلك بكتب الأحاديث النبوية التي تلتزم الدقة في نقل الخبر، والصدق الواقعي، دون تدخل الكاتب بالشرح والتعليل، أو صياغته حسب وجهة نظره.

أمّا فيما يخصّ كتاب البخلاء للجاحظ، فيقال عنه بأنّه" خليق أن يسمى كتاب أخلاق، وعلم نفس، وقصص، وتأريخ، وجدل، إلى منطق وفلسفة، وحوار " [3]، ولسنا

([1]) ينظر: كتاب البخلاء، الخطيب البغدادي، بعناية: بسام عبد الوهاب الجابي، الجَفان والجوابي للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2000م : 96، 123.

* ترديد كلمة (الشعوبية) في كتاباتنا الحديثة أو المعاصرة، دليل على أنّنا نساير السياقات القديمة. وحيثما وجدت في هذا البحث فلا تحيل إلاّ إلى حالة تأريخية غابرة أنتجتها.

([2]) ينظر: البخلاء (مقدمة طه الحاجري): 28- 29.

([3]) الجاحظ، د. علي شلق، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، 2006م: 60.

الآن بصدد مناقشة هذا القول، بقدر ما نريد أن نظهر غنى الكتاب من نواحي عدة، وكيفيةَ نظرة الدارسين إليه، التي تجعله خليقاً بأن ينقد ويعاد نقده مرة أخرى، نقداً على النقد، وأن يقرأ قراءة على القراءة، لأنّ قراءة واحدة لا تكفي ولا تحيط بجوانبه المختلفة.

يمكن تقسيم هذا الكتاب على ثلاثة أقسام بحسب ضياء الصديقي : يحتوي القسم الأول منه على مجموعة من الرسائل والنصائح بين البخلاء الذين سجل لهم الجاحظ مواقفهم أو مذاهبهم في البخل، كرسالة سهل بن هارون إلى محمد بن زياد وبني عمه الذين ذموا مذهبه في البخل، و (رسالة الكندي) ورسالة أبي العاص و رد ابن التوأم عليه، ويحتوي القسم الثاني وهو القسم الأكبر منه على مجموعة من النوادر والقصص، والقسم الأخير أورد فيه الجاحظ أطرافاً من علم العرب في الطعام، وأنواعه وولائمهم ومناسباتهم، مستشهداً بنصوص من القرآن الكريم وأحاديث الرسول وأقوال الصحابة والسلف الصالح ونصوص من الشعر والنثر العربيين [(1)]. ولو أنّنا لا نرى فيه رسالة باسم (رسالة الكندي) ولكنّنا نرى فيه (قصة الكندي).

لكنّ السمة الغالبة عليه هي أنّه كتاب قصة وسرد لأخبار البخلاء وأقوالهم، ويتميّز الجاحظ في قصصه عن سابقيه في أنّه ينقل الأخبار من محيطها، ويجعلها موضوعاً أدبياً خالصاً، ذ ا متعة فنية رائعة [(2)]، وبذلك يجعل الأدب صورة للواقع. وهو معنيّ بالقصة دون أن يولي اهتماماً كبيراً إلى الأسانيد أو التأريخ كما كان متبعاً. وهو مصور بارع يصور الحدث، والبخيل ويحلل نفسيته ويستخرج مكنوناتها، وهو العالم بها ويصورها لك بشكل منفرٍ ، وفي ذلك كله كان الجاحظ فناناً، وليس الجاحظ العالم المستطرد الذي كان يستطرد الأحاديث في مؤلفاته الأخرى، وتراه غير معني في كثير من الأوقات بغير المتعة الفنية. ولم يقسم الكتاب إلى أجزاء كما كان متبعاً عند الكتاب والمؤلفين في عصره، وإنّما عرض موضوعه المتمثل بالأخبار والقصص والنوادر

([1]) ينظر: فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ، ضياء الصديقي مجلة عالم الفكر، ع 4، يناير فبراير مارس،1990م: 163.

([2]) ينظر: البخلاء(مقدمة طه الحاجري): 32-33.

عرضاً أدبياً خالصاً، فيه من المتعة الفنية وإثارة الشعور الأدبي [1]، يبدو الكتاب في أكثره قطعة أدبية متماسكة يشبه مجموعة قصصية في موضوع واحد*، جمع فيه نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء، بأسلوب جاحظي مازج بين الجد والهزل، ويعد أكبر آثار الجاحظ الأدبية، وينقل الأحاديث مضافة إلى أشخاص حقيقيين، وغيرِ حقيقيين فيخلق الشخصية، التي لها وجود على الورق فقط، وقد ترمز إلى أشخاص حقيقيين، فيقول: "وقد كتبنا لك أحاديث كثيرة مضافة إلى أربابها، وأحاديث كثيرة غير مضافة إلى أربابها"[2]، ويحمل الكتاب أبعاداً إشارية، منها الغض من الأمويين والشعوبيين وإلحاق صفة البخل بهم، لاسترضاء العباسيين، والنيل من بعض أصحاب الحملة على الجاحظ كالكندي وثمامة، والتعويل على ما ساد المجتمع آنذاك من روح الطمع والبخل والاكتناز وانهيار قيم السماحة والتكافل الاجتماعي و تفشي الطبقية [3]، ويصبّ هذا الكتاب في باب الفن للمجتمع. والكتاب أنموذج متقدم للقصة التراثية سواء في شكله الفني الذي يرتبط بموضوع واحد وهو موضوع البخل، أو في بناء قصصه ومميزاتها الفنية، تقترب في بعض جوانبها من فنية القصة الحديثة[4].

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، هو أنّ كتاب البخلاء تحت أيّ جنس أدبيّ يمكن أن ندرجه؟ وللإجابة عن هذا السؤال، نقول: إنّ من يتناول هذا الكتاب ليقرأه، لا يمسك به على أنّه كتاب في علم العرب في الطعام أو مجموعة من الرسائل المتبادلة بين البخلاء –ولو أنّه يشتمل عليهما– بل ليقرأ مجموعة من أقاصيص البخلاء، وإنّ كثيراً من عناوينه يبدأ بكلمة (القصة)، والجاحظ نفسه صرّح بها في قوله: "فأمّا ما سألتَ من

([1]) ينظر: كتاب البخلاء للخطيب البغدادي، تحقيق: د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي وأحمد ناجي القيسي، ط1، 1964م: المقدمة 10.

*قد نستثني من ذلك الصفحات الأخيرة من الكتاب، التي كتبها عن أطراف من علم العرب في الطعام، إذ نميل إلى أنها ألحق بالكتاب إلحاقاً، وأمّا بخصوص الرسائل فإنّها تدور حول موضوع البخل أيضاً وتحتفظ بأدبيتها أيضاً.

([2]) نفسه، (مقدمة المؤلف): 8.

([3]) ينظر: صورة المجتمع العباسي في كتاب البخلاء للجاحظ ، علاء الدين رمضان السيّد، جذور التراث، العدد14، نادي جدة الأدبي، 2003م: 364.

([4]) ينظر: فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ: 153.

احتجاج الأشحاء ونوادر وأحاديث البخلاء، فسأوجدك ذلك في قصصهم–إن شاء الله تعالى– مفرقاً وفي احتجاجهم مجملاً" [(1)]، والذي يثبّته هذا النص هنا، هو صدق ما ذهبنا إليه من قبل، هو أنّ ما خُتم به كتاب البخلاء بعنوان أطراف من علم العرب في الطعام، ليس من الكتاب، وإنّما ألحق به إلحاقاً، لأنّ الجاحظ هنا يتحدث عن نوعين ممّا يحويه كتابه، وهما قصص البخلاء، واحتجاج الأشحاء الذي يظهر خلال رسائلهم التي يتبادلون بها، فيحتجون لمذهبهم في البخل أو الشحّ [(2)]، فيعدونه اقتصاداً. وإنّ الدراسات النقدية التي دارت حول كتاب البخلاء لم تولِ اهتماماً لهذا الفصل، أي: أطراف من علم العرب في الطعام، لأنّ هذا الفصل لا يخرج عن النمط الكتابي التقليدي المعروف، ولم يعرض للبحث كبقية الكتاب.

يبقى الكتاب كتاب قصة بالدرجة الأولى، فالقصص لقصرها وكثافتها واشتمالها على أحداث وشخصيات وأزمنة وأمكنة محددة، يتراوح حجم القصة بين صفحة ونصف الصفحة إلى سطرين أو أسطر قليلة، يمكننا أن نقول بأنه أقرب إلى القصة القصيرة، لأنّه "جمع فيه مجموعة كبيرة من أخبار ونوادر البخلاء وحلل نفسياتهم تحليلاً دقيقاً في شكل فني يقترب من فن القصة"[(3)]. ولأنّ القصة القصيرة بأصولها فن حديث، ولهذا لا يمكن القول بأنّ الجاحظ كتب لنا القصص القصيرة وانتهى، فالكتاب يتجلى فيه الفنية العالية المنبثقة من قريحة الكاتب، وكان هو أولَ من توجه بالكتابة الفنية هذه الوجهة، وهذه الفنية جعلت الكتاب يحتمل القراءات المتعددة، ويقف النقاد منه مواقف متعددة، يطلقون على قصصه أسماء مختلفة، وإن كانت لا تترتب عليها نتائج خطيرة، ولا تبعدها عن الإطار العام لجنس واحد.

يخلص محمد مشبال خلال كلامه على هذه القصص إلى القول بأنّ "افتراض وجود فروق نوعية بين تلك التسميات التي أطلقها الجاحظ على حكيه، ينبغي أن لا يقلل من

([1]) البخلاء، (مقدمة المؤلف): 5.

([2]) قيل عن الشحّ: هو: حرص النفس على ما ملكت وبخلها به، هو البخل مع الحرص. ينظر: لسان العرب: (شحح).

([3]) فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ: 157.

قيمة افتراضنا بضرورة إدراجها في إطار موحد هو النادرة" [1]، ويراها تسمية أكثر شيوعاً من غيرها والأقوى تمثيلاً لهوية هذه الحكايات، وأنّها تحتوي على التسميات الأخرى بوصفها مرادفات لها، بتنويعاتها المختلفة [2]، ويصفها شوقي ضيف بأنها مجموعة من الأقاصيص الفكهة [3]، أو هو "فن جديد يعتمد بالدرجة الأولى على الفكاهة والسخرية"[4]، وأيّاً كانت هذه الأقاصيص فهي وحدات سردية قصيرة، أهميتها تكمن في طريقة عرضها ، وهي مكمن الأدبية، وكان الجاحظ يرتكز عليها، وهو صاحب النظرة المتميزة إلى الشكل الأدبي، دون أن يهمل المعنى، و" كان يفهم الكتابة الأدبية على أنها معان تتسق في موضوع خاص مما يتصل بالطبيعة أو الإنسان، وكان لذلك صبغة في كتابته، فإنها كانت ذات موضوع قبل أن تكون ذات أسلوب" [5]، ويظهر اهتمامه بوضوح بطريقة عرضه، ويبرع في الوصف خلال السرد، سواء أكان الوصف حسياً أم كان متعلقاً بالوصف النفسي.

ويبرع الجاحظ، في حوار شخصياته وإدارته بشكل درامي يجعل الكتاب كأنّه مسرحية أو مسرحيات هزلية، موضوعها البخل وشخوصها البخلاء [6]، إذ هو"مسرحية تضطرب فيها وجوه البخلاء المختلفة، وتتعالى همساتهم، وتضج صيحاتهم، وينعقد الصمت بين الجفون، والغصون والشفاه، ويمتد إلى رعشة الأصابع وحركات الجسد"[7]، الجسد"[7]، فلم يقتصر على بخيل واحد كبخيل شكسبير، شايلوك في (تاجر البندقية)، وموليير الفرنسي في (البخيل)، أو بوشكين الروسي في قصة (الفارس البخيل)، وإنّما حشر مجموعة كبيرة من البخلاء، وحلل نفسياتهم، بشكل درامي من خلال حواراتهم،

([1]) بلاغة النادرة، د. محمد مشبال، أفريقيا الشرق- المغرب، 2006م: 18.

([2]) ينظر: نفسه: 17.

([3]) تأريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، د.شوقي ضيف، ذوي القربى، ط1، قم-إيران، 1427هـ: 593.

([4]) الجاحظ، وديعة طه نجم: 99.

([5]) دراسات في الفن الصحفي، إبراهيم إمام، مكتبة الأنجلو المصرية: 141.

([6]) أعلام في النثر العباسي، د. حسين الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993م :123.

([7]) الجاحظ، د. علي شلق: 65-66.

"فهو أول كاتب يسلط الضوء على الشخصية دون الموضوع، فيكون همه أن يقدم نماذج من البخلاء، وليس همه أن يتحدث قيمة مجردة بين القيم" [1]، وأصبح فيما بعد في متناول أيدي الكتاب والمسرحيين، ومادة للمقارنة بينه وبين غيره من الآداب الأخرى[2]، إنّ من يقرأ هذا "الكتاب (البخلاء) يجد أمامه مسرحاً للحياة ضاجاً بالحركة اليومية، مقدماً نماذج بشرية فيها الكثير من التفصيل والتدقيق، فهو لا يترك شاردة أو واردة من الشخصية دون أن يلتفت إليها ويسجلها ويعتني في إبرازها، لذلك فإنّ جميع حكاياته تأتي جامعة بين بساطة الحوار وبراعة تدفقه، وبين حيوية الحركة وواقعيتها اليومية، فضلاً عن وصفه للمكان وتفاصيله، وتصعيده للحدث وتعقيداته"[3]، وقد كتب توفيق الحكيم رسالة إلى طه حسين يشيد بملكة إنشاء الحوار لديه، مؤكداً وجود مظاهر درامية عنده، بشكل يذكر ببعض كتاب المسرح الغربيين، فأقرّ طه حسين بكلامه، ولكنه نفى عنه أن يكون قد عرف فن التمثيل، قائلاً بأنّ فنّ التمثيل شيء والحوار شيء آخر [4]، ولكننا لعدم وجود المسرح وقته، لا نستطيع أن نقول إنّه كتب المسرحية، لكن له اسهامه في هذا المجال، ومن اللافت للنظر أنّ الجاحظ في البخلاء قد تحدث عن الحوار المسرحي قبل ولادة المسرح عندنا ، "فدعا الراوي إلى أن ينقل الكلام كما هو في الواقع على لسان الشخصية، ونبّه إلى الخسارة التي ستصيب المسرح الواقعي إذا جعل الكتاب المسرحي ون شخصياتهم الواقعية تتكلم على المسرح لغة غير اللغة التي تتكلم بها في واقعها" [5]، وذلك بإدخاله الحوار غير المعرب مجال الكتابة، وقال: "وإن وجدتم في هذا الكتاب لحناً، أو كلا ماً غير معرَب، ولفظاً معدولاً عن جهته، فاعلموا أنّا إنّما تركنا ذلك لأنّ الإعراب يبغض هذا الباب ويخرجه من

---

(1) الجاحظ، د. وديعة طه النجم، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1982م: 100.

(2) كما عقد العقاد مقارنة بينه وبين بخيل موليير في مجلة الكتاب، أكتوبر 1950، وشفيق جبري وفاروق سعد وصالحة نصر...وغيرهم.

(3) مظاهر درامية في التراث العربي، أ.م.د. مجيد حميد الجبوري،
http://www.tahayati.com

(4) ينظر: فصول في الأدب والنقد، طه حسين، دار المعارف بمصر: 116-117.

(5) المسرح عند سعد الله ونوس، إدريس الذهبي، www.aljabriabed.net

حدّه، إلاّ أن أحكي كلاماً من كلام متعاقلي البخلاء وأشحاء العلماء كسهل بن هارون* وأشباهه"[1]، ونرى في العصر الحديث انقسام المسرحيين بين مؤيد للحوار الفصيح والحوار العامي، وقد نبه الجاحظ في بخلائه إلى فائدة الحوار العامي وجعل القصة أكثر واقعية، وأنّ على كلّ شخصية أن تتكلم بلغتها الخاصة.

يتجلى الكتاب فيه كثير من السمات الأدبية، ومفتوح على أكثر من جنس أدبي، يعدّ سابقة في زمانه، ففيه من خصائص القصة الفنية والمسرحية إضافة إلى المقالة الأدبية، وهذه هي أكثر الفنون النثرية شيوعاً الآن.

وتعد المقالة الأدبية أحدث الفنون النثرية، إذ تعود نشأتها إلى القرن السادس عشر، أي بعد الجاحظ وبخلائه بقرون عدة، حسب الذين حددوا بدايتها بما كتبه الكاتب الفرنسي مونتاني(1533م–1592م)، إذ كتب مقالات تتسم بالذاتية وتنم عن تجربة شخصية، ويتناول فيها موضوعات تربويةً وخلقيةً من نظرة تغلب عليها الذاتية ، إلاّ أنّ الدكتور فائق مصطفى أحمد يرى أنّ العالم والأديب البغدادي (ابن الجوزي 510–597هـ) في كتابه (صيد الخاطر) سبق مونتاني في كتابة المقالة الأدبية[2].

وتنوعت المقالة في عصرنا إلى أنواع منها: "المقال الوصفي أو العرضي والمقال النزالي(أي: الصحفي) والمقال النقدي، والمقال الكاريكاتيري، والمقال القصصي..." [3]، ويوجد في النموذج الجاحظي في كتابه البخلاء وفي غيره ، مثل كتاب (التربيع والتدوير)، "شيوع روح السخرية والفكاهة، المستندة إلى فقه الطبيعة البشرية ومقوماتها،

---

* هذا الكلام يمكن أن يؤخذ على أنّ رسالة سهل بن هارون في كتاب البخلاء للجاحظ وليس لسهل نفسه. إضافة إلى الخبر الذي نقله أنيس المقدسي عن المسعودي مفاده أنّ الجاحظ في أول أمره كان ينشئ الرسالة ويعزوها إلى سهل وابن المقفع، ترويجاً لها. ينظر: تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، دار العلم للملايين، ط 8، 1989: 177. هذا وقد نقلها ابن عبد ربه الأندلسي ونسبها إلى سهل نفسه، دون ذكر لكتاب البخلاء. ينظر: العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، تحقيق: د.عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية–بيروت،ج7، ط1، 1983م: 222.

([1]) البخلاء: 40.

([2]) دفاع عن المقالة الأدبية، د. فائق مصطفى أحمد، آرابخا، ط1، كركوك، 2008م: 6-7.

([3]) أدب المقالة من المعاصرة إلى الأصالة –دراسة ونماذج–، د. عبد العزيز شرف، دار الجيل– بيروت، 2000م: 25.

...والاستقصاء في الرواية والتتبع لمختلف الشوارد وكل صغيرة وكبيرة في موضوع المقالة، وتجليته وحدة متكاملة الجوانب منسقة الأداء..." [1]، وهذه الدقّة في التصوير ومزج الموضوعية بالذاتية، من جملة سمات الفن أو الأدب، وقد جعلت صاحب القول السابق يقرن الجاحظ بمونتاني وبيكون رائدي الفن المقالي الغربي، فيقول بأنّ "الجاحظ رائد هذا الفن المقالي في الأدب العربي"[2]، ولأنّه يتوافر في كتابه "البخلاء (...) بعض خصائص المقالة، مثل: وحدة الموضوع، وطرافة الفكرة، و أسلوب التشويق، وسلامة العرض"[3] أيضاً، ويعدّ كاتب آخر "فصول كتابه ((البخلاء)) مقالات تصويرية رائعة، تصور الحياة في البصرة وبغداد –خلال عصر الجاحظ– أحسن تصوير وأدقَّه، ويعرض نماذج بارعة من البخل لأشخاص عاصروه، [ولبعض آخر] أبدعتهم مخيلته على غير نسق موجود وبأسلوب تفرد به وأصبح علماً عليه"[4]، وتعدّ " رسالة سهل بن هارون إلى بني عمه في مدح البخل وذم الإسراف مثلاً على المقالة الفكاهية، وهي شديدة الشبه بمقالات أديسون وستيل" [5]، اللذان كتبا مقالات هجائية ساخرة. فالكتاب يشتمل على خصائص أدبية، لمن يريد أن يجد تأصيلاً لمختلف الأنواع الأدبية المذكورة في هذا التمهيد، ومفتوح على قراءات أخرى يتكفل الزمن بها. وإنّ غايتنا هنا هو أن نثبت أهمية وجدارة هذا الكتاب، لتأسيس نقدٍ على النقد الذي قدم عليه.

([1]) أدب المقالة من المعاصرة إلى الأصالة –دراسة ونماذج–: 64.

([2]) نفسه: 64.

([3]) فن المقالة، أصول نظرية– تطبيقات– نماذج، أ. د. صالح أبو إصبع ود. محمد عبيد الله، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عَمّان، 2002م: 15.

([4]) المقال وتطوره في الأدب المعاصر، السيد مرسي أبو ذكري، دار المعارف، ط 1، مصر، 1981–1982م: 26. وينظر: فن المقالة، محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، دار الشروق – عمان، ط1، 1996م: 19.

([5]) فن المقالة، محمد يوسف نجم: 19.

الفصل الأول:

المقاربة السردية

المبحث الأول:

كتاب البخلاء من فنّية التعبير، إلى بنية النص الحكائي

المبحث الثاني:

السرد في كتاب البخلاء

المبحث الثالث:

بنية الخطاب في كتاب البخلاء

توطئة:

إنّ كتاب البخلاء للجاحظ يعدّ كتاب قصّ أولاً، وقد صرح الجاحظ نفسه بذلك في المقدم ة[1]، لذلك نرى الذين قاموا بمقاربته انصب اهتمام الكثيرين منهم على هذا الجانب منه، فقاموا بمقاربته قصصياً أو سردياً.

فالسرد مصطلح شاع في مجال الدراسات القصصية، وبدأ يزاحم مصطلح القص أو القصة أو القصص، لأنّه يشتمل عليها جميعاً، لأنّه لو دققنا النظر فيه لوجدناه يربط بين مختلف الأنشطة الإنسانية، وكما تقول المسلّمة: "إنّ كلّ خطاب مهما كان نوعه تتحكم فيه السردية" [2]، وإنّه (أي: السرد) أبلغ من القصة أو الحكي وأكثر حضوراً، حتى وجدنا أنه إضافة إلى إطلاقه عل ى القصة، يحتل جانباً مهماً من جوانبها، في ثنائية السرد – الحوار، إذ إنّ في القصة لو تركنا الحوار جانباً، لوجدنا أنها تتكون من السرد، ويحتلّ المساحة الكبرى فيها، وبدونه تكون القصة مشلولة الحركة، واقفة مملة . وكأنه روحها المتحركة وقلبها النابض بالحياة، وهو يعني جريان الحدث من خلال الزمن، مع عدم إغفال ما للوصف من أهمية في ثنايا السرد، الذي هو بدوره يشكل ثنائية صغرى معه، أي: ثنائية السرد–الوصف.

ولكن السّرد الذي نقصده هنا، هو السرد بمفهومه المطلق، وليس السرد الذي يقابل الوصف أو الحوار، لأنّ السرد لم يعد يطلق على جانب واحد من بنية القص، فأخذ مدلوله من المصطلح الغربي Narrative ومعناه بحسب جيرالد برنس هو "قص حادثة واحدة أو أكثر، خيالية كانت أو حقيقية، بحيث يكون معناه منصباً على النتيجة العملية والهدف والفعل والبناء وإدراك البناء"[3]، وبهذا يكون مدلوله شاملاً، أي: عملية

([1]) البخلاء: 5.

([2]) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، د.محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط1، بيروت، 1985م:130.

([3]) المصطلحات الأدبية الحديثة، د. محمد عناني: 59.

"نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية" [1]، وأخذ يطلق على النتيجة نفسها.

ونجد منذ أواسط القرن العشرين علوماً سردية قائمة بذاتها، لها مناهجها الخاصة بدراسة السرد، كالقصة والرواية وغيرهما، أمّا وقد" ظهرت (الدراسات السردية) المتخصصة في النقد العربي الحديث خلال الربع الأخير من القرن العشرين، وشغل بها كثير من النقاد العرب(...)، التي أصبح موضوعها استنباط القواعد الداخلية للأشكال السردية، ثم وصف مكوناتها الأساسية من تراكيب، وأساليب ودلالات" [2]، وشغل بها الباحثون، وأخذوا يطبقونها في بحوثهم، فتطورت تطوراً ملحوظاً.

([1]) الأدب وفنونه، دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط 7، القاهرة، 1978م: 187.

([2]) الدراسات السردية العربية – واقع وآفاق – د.عبدالله إبراهيم ، www.kuwaitculture.org/qurain13/word/abdollah.doc

المبحث الأول:

كتاب البخلاء من فنّية التعبير إلى بنية النص الحكائي

نتناول في هذا المبحث البحوث والدراسات التي تناولت كتاب البخلاء في النقد الحديث حسب النظرة الفنية، وصولاً إلى التي تناولت بنية النص فيه.

1- فنّ القصص في كتاب البخلاء للجاحظ* :

أ: العنوان، وسبب اختيار الموضوع:

إنّ العنوان الكامل لهذا البحث هو: (فنّ القصص، في كتاب البخلاء للجاحظ دراسة ونصوص مختارة)، كتبه محمّد المبارك (الأستاذ في جامعة دمشق)، سنة 1939م* ، بعد عودته من الدراسة في جامعة باريس ودراسته للأدب الفرنسي في جامعة سوربون بباريس، وقد كان متأثراً بالدراسات القصصية التي كانت تلقى حول موباسان، ويذكر بأنّ المذهب الواقعي كان له نصيب كبير في دراسته، هذا فضلاً عن الخلفية التي كانت قد تكونت لديه من خلال المحاضرات التي كان يلقيها شفيق جبري على الطلاّب في الجامعة السورية، فجاءت الدراسة بعد أن اختار نصوصاً من كتاب البخلاء لتدريسها في دار المعلمين سنة (1938-1939م) بحلب[1]، وقام بطبعها بعد ذلك، وذلك لسدّ الثغرة في الدراسات الحديثة في الأدب، التي تهمل النصوص الأصلية وتتخذ الأخبار والأحكام النقدية القديمة أساساً للبحث، مع الميل إلى الموضوعات الكبيرة ذات الآفاق الواسعة، وإهمال الموضوعات المحددة، فهو يريد أن يحذو حذو الآداب الأخرى، في دراسة النصوص في الآداب الراقية[2]، كأنّه يريد أن يرتقي بالأدب العربي

---

* مصطلح القصص بالجمع يخيّل إلينا أن في كتاب البخلاء أكثر من فن قصصي، ولكنّه من باب إطلاق الجمع وإرادة المفرد، لأنّ القصص أنواع، وكلّها ليست موجودة في كتاب البخلاء.

* الجدير بالذكر هو أنّ كتاب البخلاء ، موضوعَ دراستنا طبع في بداية القرن العشرين وتحديداً (سنة 1900) في داربرل، بليدن، وقد عني بنشره وتحقيقه العلامة المستشرق فان فلوتن وأهداه إلى شيخ المستشرقين نولدكه،{البخلاء، الجاحظ، (مقدمة طه الحاجري): 9}

([1]) ينظر: فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة ونصوص مختارة، محمّد المبارك، دار الفكر، ط3، بيروت، 1974م: 3.

([2]) ينظر: نفسه: 6، 7.

إلى مستوى الآداب الراقية، عندما لم يجد الاهتمام بالأدب العربي، عند المقارنين الفرنسيين الذين يع دّون أدبهم وبعض الآداب الأوربية أدباً راقياً، فوجد أنّ ما عند الجاحظ من قصص للبخلاء حريّ بها أن ترتقي إلى هذا المستوى من الرقي، فيقترب من فنّ القصّة[1]، ذي الرواج الكبير آنذاك.

ب: هيكل البحث:

يتكون البحث من قسمين: خصص القسم الأول منه للدراسة، والقسم الثاني لنصوص مختارة من كتاب البخلاء. والذي يهمنا من هذا البحث الذي يتألف من ثمان وسبعين صفحة، هو القسم الأول الذي ينتهي عند الصفحة الخامسة والأربعين، لنرى كيف ومن أية زاوية نظر إلى كتاب البخلاء.

قبل أن نلج في موضوع ال بحث أو الرسالة –على حد كلام المؤلف– في مقدمة الطبعة الأولى والثانية، يمكن القول: إنّ هيكل الدراسة أو طريقة عرضها أشبه ما تكون بالطريقة المدرسية، مع ادعاء الكاتب أنّه يريد أن يؤسس لنوع جديد من الدراسة والتأليف لدراسة النصوص في الأدب العربي، وأن يحذو حذو الآداب الأخرى التي أصبح لها شأن عظيم في الدراسات الأدبية [2]، في حين لا يتبع الكاتب منهجاً نقدياً محدداً، ولا يتميز عن غيره من الباحثين (في زمانه). وقد يكون التشتت في طريقة العرض، أدى به إلى التبرير لكيفية وسبب تأليفه في مقدمة الطبعة الثانية، التي لا نرى فيها غير ذكر الأسباب والدوافع إلى هذا التأليف.

يبدو من عنوان البحث أنّه مقسم على قسمين: القسم النظري وقسم النصوص المختارة، ولكن في القسم الأول ن قرأ نصين مختارين أيضاً، أسس عليهما الكاتب تحليله، وهذا ما يجعل القسم الثاني أشبه بالزيادة، أو جيء به لإغراء القار ئ ولفت النظر إليه، ودعوته إلى أن يقوم بنفسه بقراءته وتحليله.

ولا ينتهج الباحث منهجاً محدداً في طريقة العرض أيضاً ، نذكر على سبيل المثال، ففي الصفحة السادسة عشرة نقرأ عنواناً بارزاً باسم (فن الجاحظ القصصي في كتاب البخلاء) ويتكرر العنوان نفسه في الصفحة الرابعة والعشرين، باسم(فن الجاحظ

---

(1) ينظر: فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ: 45.

(2) ينظر: نفسه: 6.

القصصي) يُخيّل إلينا أنه ينتقل إلى مجال أوسع من فن الجاحظ القصصي، ولكن كلّ ما يفعله هو أنّه يفصّل ما أجمله من قبل، وكذلك فعل في عنوان تحت مقدمة الموضوع باسم ((قيمة آثار الجاحظ – كتاب البخلاء)) في الصفحة الحادية عشرة، وفي الصفحة الثالثة والأربعين ، نقرأ أيضاً ((قيمة كتاب البخلاء في تأريخ الأدب)) فكان من الممكن أن يدمجهما معاً فتكون الخطة أمتن وأكثر تماسكاً.

ولا يوجد توحيد في التحليل بين النصين اللذين يحللهما، يحلل النص الأول من حيث:

أ) موضوع القصة.

ب) خصائصها: من حيث الموضوع، ومن حيث التعبير والأسلوب.(1)

والنص الثاني من حيث:

أ) موضوع القصة وفكرتها العامة.

ب) حوادث القصة وأجزاؤها.

ج) التعبير والأسلوب(2).

ففي التعبير والأسلوب في القصة الأولى يشير إلى دقة الألفاظ واللغة الحيّة البسيطة من حيث ألفاظها وتراكيبها، وفي القصة الثانية يقرأ دلالات التعابير على الأشياء المادية، وتصوير الأشكال والدلالة على المعاني النفسية أو العاطفية، ولو أننا ب جمع الاثنين معاً نقترب مما يسمى اليوم بالأسلوبية ولو بشكل بسيط، ولكن الكاتب على كلّ حال لم يوحّد بين طريقة عرضه للقصة الأولى وطريقة عرضه للثانية. لأنّ ما تعاودته طريقة التحليل في الدراسات القديمة هو أن تقدم النص أولاً، وتستخرج عناصره ثانياً، وبهذا تفوت عليك العناصر الموجودة في النصوص الأخرى.

ج: المنهج في البحث:

أمّا بخصوص المنهج النقدي الذي تبناه، فقد ذكر أنّ طريقته الجديدة "تستعين بمختلف النظريات النفسية والاجتماعية والفنية"(3)، ويلمح إلى المنهج التأريخي دون أن يذكره ويقول بأن هذه النظريات النفسية والاجتماعية تكشف حقائق مهمّة في تأريخ

---

(1) ينظر: فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ: 18، 19.

(2) ينظر: نفسه: 21، 24.

(3) ينظر: نفسه: 8.

الأدب، تتعلق بالكاتب الذي تدرس آثاره أو العصرِ والبيئة . واعتماده على النظريات الحديثة في اللغة والفن والأدب والنقد ، يُظهر النواحي البارزة في النص وقوة تعبير المؤلف عن فكرته أو عاطفته والطريقة التي اتبعها في عرضه على حد قوله، ويأتي إلى ذكر قيم الكتاب فيخصص عنواناً ثانوياً للقيمة الاجتماعية فيترك الحديث عن القيمة النفسية، ويزيدنا بقيمته التأريخية الفكرية وقيمته الأدبية(1).

وعلى الرغم من أنّ الكاتب كان دقيقاً في اختيار موضوعه يبدو أنّه من حيث اختيار المنهج أقل دقة، لأنّه عندما اختار نصين للتحليل، فكيف له أن يعمد إلى استعمال كل هذه المناهج؟ ولنا أن نسأل هل وفق في توظيف كل هذه المناهج في هذه العجالة أو المساحة القليلة من البحث؟ ألا يؤدي ذلك إلى فوضى المناهج؟ ولكن فيما يُكتب له هو محاولته للفت النظر إلى البنية الداخلية للنصوص التي قام بتحليلها، فنظر إلى الألفاظ والتراكيب ودلالاتها، وهذه الأشياء أصبحت محط اهتمام النقاد فيما بعد.

ولاشك أنّ كتاب البخلاء من جانب موضوعه ولغته، يتميز بالغنى، يتحمل الكثير من القراءات ولازالت أبوابه مفتوحة على مصراعيه لتقبلها.

د: قيمة كتاب البخلاء في البحث:

تحدّث الكاتب(محمد المبارك) عن خمس من الخصائص فيما ي خصّ قيمة كتاب البخلاء، وهي دقة الجاحظ في تصوير الأشياء والأحاسيس والعواطف، وتحليله النفسي والاجتماعي وابتعاده عن آرائه الشخصية وابتعاده عن المواعظ والابتعاد عن أن يجعل القصة غرضاً لأيّ شيء آخر، وهذا من صميم الفنّ وهو أن تجعل القارئ أمام المشاهد وتترك التذوق له دون تدخل من جانبـك بالطريقة التمثيلية. ولكنّ أهم ما ركّز عليه خلال مقاربته للكتاب، هو التركيز على جانب الواقعية فيه، وكرر هذه المسألة أكثر من مرة خلال البحث، بالاسم وحتى بالشرح والتفصيل لمدلول الواقعية (2)، وحاول إيضاح ذلك من خلال مقابلة هذه الحالة مع ما تعرّض له الأدب في العصور المتأخرة من انفصال الأدب عن الحياة (3)، ويدعو إلى تغذية الأدب بالحياة والحياة بالأدب .

---

(1) ينظر: فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ: 7، 12، 13، 15.

(2) ينظر: نفسه: 24، 32، 34، 35، 42...

(3) ينظر: نفسه: 11.

ويبدو الكاتب كأنّه من أنصار الأدب أو الفن للحياة . فنقول مع أنّ الشقة بعيدة بين الجاحظ والعصور المتأخرة، وكان من المتوقع أن يكون للكتاب دفعة في تقديم الأدب نحو الواقعية والابتعاد عن الذاتية، أو الموضوعات التافهة في تلك العصور، فهذا لا يخدم قيمة الكتاب، لأنّه لم يدفع بالأدب إلى الأمام، ولا يحط منه أيضاً، لأنّ من شرط الأدب الجيّد ليس هو أن يدفع بعجلة التقدم حالاً، وقد يكون الأثر القيّم مجهولاً طيلة أزمنة طويلة ولكنّه في فترة من الفترات قد يظهر مرة أخرى ويشق طريقه نحو الحياة والمسيرة الأدبية، كما (شكسبير) الذي يعود الفضل في اكتشاف مسرحياته إلى فولتير بعده بحوالي قرن ونصف، ولكن الأولى بنا هنا هو أن نرى الذين سبقوا الجاحظ أو المعاصرين له، كيف عالجوا هذا النوع من المواضيع؟ لا شكّ أنّنا نرى النظرة التأريخية أو طريقة الإسناد والروايات كانت هي السائدة في نقل الأخبار والقصص، ولكنّ الجاحظ جعل هذا الموضوع موضوعاً أدبياً، عالجه من خلال أسلوبه وطريقته في التعبير كما مرّ بنا سابقاً، ولذلك فالمقابلة هنا من هذه الوجهة تبدو أكثر صواباً وأظهر لقدرة الجاحظ ولقيمة كتابه.

وبعد أول ظهور للكتاب في العصر الحديث على يد المستشرق فان فلوتن سنة 1900م، توالت طبعات الكتاب، والتحقيقات، والشروحات، وغيرها، ولفت الأنظار إلى المواضيع الإنسانية ومن أهمها البخل الذي عالجه وصوره على أدق ما يكون، وأشار محمد المبارك إلى ذلك وقال بأنّ الفرنجة سمّوا هذا النوع من الأدب بـ"أدب الطبائع أو أدب السجايا وعنوا بدراسته من النواحي النفسية والاجتماعية والأدبية. وكتاب البخلاء (...) أول كتاب جعل مؤلفه موضوعه مقصوراً على تصوير صفة واحدة من الصفات التي يتصف بها الإنسان" [1] أي: الإنسان البخيل، لعلّه يريد بذلك ما أشار إليه فان تيغم، بالنماذج الأدبية، أو النماذج الإنسانية العامة، كنماذج الشعوب، اليهود أو الفرنسيين، أو نماذج المنازل الاجتماعية والأخلاقية، كالجنتلمان والعانس [2] وغيرهما، كما كان هناك "جنس أدبي شاع في أوربا الغربية في القرنين السابع عشر والثامن

([1]) فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ: 43.

([2]) ينظر: الأدب المقارن، فان تيجم، ترجمة: د. سامي الدرّوبي، دار الفكر العربي ، القاهرة: 87، 88.

عشر باسم (وصف الشخصية character) مستوحى من كتاب(الشخصيات) للشاعر اليوناني ثيوفراستوس، وهذا الجنس عبارة عن مقال قصير يصف السجايا والسمات التي يتميز بها نموذج اجتماعي معيّن كالبخيل..." [1]، وهذا أقرب من المراد، ولكن الكاتب لم يستشهد بالنماذج، ليوضح لنا أكثر.

ولكنّ نموذج بخيل الجاحظ أو بالأحرى بخلاءه يختلف عن النماذج الغربية، حين نرى تخصيصاً لديه، فيجمع صوراً مختلفة من صور البخل ونماذج متنوعة من البخلاء[2]، وأنّ لكل بخيل صفتَه الخاصة به، ومن تجميع كلّ هذه الصفات نستطيع أن نستجمع صورة كلية للبخيل، أمّا عند موليير، على سبيل المثال، فقد جاءت صورة بخيله على عكس صورة بخلاء الجاحظ، إذ نرى فيها تعميماً أي أنها تحمل صورة عامة تصلح لكل بخيل [3]، وركّبه في بخيل واحد وهو أرباغون، وأمّا الجاحظ فله مجموعة من البخلاء وقد أعطى لكل بخيل اسمه الحقيقي على الأكثر.

هـ: طريقة التحليل في البحث:

أخذ الباحث قصتين من كتاب البخلاء وهما بمثابة عيّنتين قام بتحليلهما على طريقته (القديمة)، وهي: طريقة تقديم النص واستخراج العناصر أو الخصائص الموجودة فيه. فنظر إليهما من جانب الموضوع ومن جانب الأسلوب والتعبير، وعندما تحدث على موضوع القصتين، فسّر موضوعهما وبيّن ما فيهما من معنى ومن اللفتات النفسية.

القصة الأولى هي القصة التي سمّاها (البركة في المؤاكلة)، وهذه القصة أقرب ما تكون إلى (الطمع) منه إلى البخل، لأنّها تحكي قصة رجلين مع كل واحد منهما رغيف، يظنّ الأول منهما وهو الأكول أنّ رغيفه لا يكفيه، ولذلك يطلب من صاحبه أن يأكلا معاً بحجة أنّ البركة في المؤاكلة، والثاني يرفض لأنّه يعلم أنّه ما يريد ذلك إلاّ

---

[1] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 433، 434.

[2] ينظر: فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ: 21.

[3] ينظر: البخيل والبخلاء بين الجاحظ وموليير، دراسة مقارنة بين الأدب العربي والأدب الفرنسي، صالحة نصر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 384 نيسان، 2003م. http://www.awu-dam.org

لأن يأكل ما عنده ونصف ما عند صاحبه [1]، فينظر إلى موضوع القصة فيحللها، ويستخرج المعاني الكامنة فيها ويعزو الطمع في الأكل من طعام الناس إلى نوع من أنواع البخل، فيذكر كيفية بداية القصة إلى أن يكشف عن نية الطمع عند الشخصية الأولى[2]. ولا نراه يهتم بعناصر القصة من شخصيات وزمان ومكان وحدث وغيرها، إلاّ بشكل عابر في فقرتين قصيرتين، دون تفصيل يذكر، وقد سمى الشخصيات بالأبطال، الذين هم من مخلوقات الله لا من مبتدعات الخيال، وأشار إلى تحديد مسرح القصة من قبل الجاحظ بشكل كاف، والزمان الخاص الذي تجري أثناءه القصة، كالليل أو النهار، والصباح أو المساء، وهكذا، والتفاصيل الدقيقة والحوادث الصغيرة أيضاً [3]. ولا يذكر النوع الذي تندرج تحته هذه القصص، إلى أن يأتي إلى ذكر خصائصها، فينظر إلى خصائص موضوعها، من حيث الواقعية وتعبيرها عن الناحية الحسية والنفسية وفكاهيتها، ويلمح إلى أنّ الجاحظ لم يجعل القصة وسيلة للنصح أو التهذيب[4]، وهذا ما جعل منه فناً. وهذا الأسلوب غير المباشر أو الطريقة التمثيلية، في عرض المواقف والشخصيات، أهم ميزة في طريقة العرض، في القصص الحديثة.

ومن حيث التعبير والأسلوب، استشهد ببعض الألفاظ القليلة التي وصفها بالدقيقة واللغة الحية البسيطة من حيث الألفاظ والتراكيب [5]، وفي تحليله للقصّة الثانية باسم (الطفيلي)، يضيف ملاحظات أخرى على أسلوب الجاحظ، منها: الدقة في استعمال أسماء الأشياء، والأفعال، ومحاكاة الصوت، مثل، نشيش اللحم لصوته حين القلي، والتعابير التي تثير في الذهن صوراً فنية، وتكرار المعنى مع تنويع التعبير [6]، وغيرها، مما يجعل أسلوب الجاحظ أسلوباً فنياً خاصاً، بعيداً عن أسلوب العالم.

([1]) البخلاء: 18–19. وينظر: فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ: 17.

([2]) ينظر: فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ: 18.

([3]) ينظر: نفسه: 24–25.

([4]) ينظر: نفسه: 19.

([5]) ينظر: نفسه: 19.

([6]) ينظر: نفسه: 38، 39، 42.

ومما لاحظه الكاتب من أسلوب الجاحظ في القصة الثانية، هو ارتفاع مستوى أسلوبه، عن أسلوب القصة الأولى، "لأنّ الكاتب...يتكلّم بنفسه ولا يحكي كلام أبطال القصة"[1]، وهذا أحد النمطين الأساسيين من أنماط الحكي عند الشكلانيين الروس، وهو السرد الموضوعي، الذي يعمد إلى تقديم الحكي "بصورة موضوعية، باسم الكاتب، على شكل أخبار، ودون أن يفسّر لنا كيف نتمكن من معرفة هذه الأحداث" [2]، وبداية القصة هي"كان قاسم التمار شديد الأكل شديد الخبط، قذر المؤاكلة، وكان أسخى الناس على طعام غيره وأبخل الناس على طعام نفسه، وكان يعمل عمل رجل لم يسمع بالحشمة ولا بالتجمل قط: فكان لا يرضى بسوء أدبه على طعام ثمامة، حتى يجر معه إبراهيم وكان بينه وبين إبراهيم في القذر بقدر ما بينه وبين جميع العالمين." [3]، وهذه هي الطريقة الملحمية، التي تحكي بصيغة الغائب، بطريقة الراوي العليم أو كلي العلم الذي يكون الكاتب فيه مطلعاً على كلّ شيء عن شخصياته، وقد يكون استعماله شاع بين الذين كانوا يسردون شفوياً قبل السرد الكتابي، وهذه الوسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد لتمرير ما أراد من أفكار وتعليمات، ولكي لا يمتزج السرد بالسيرة الذاتية عندما يكون السرد بضمير المتكلم، ويكثر هذا النوع الآن في الروايات الواقعية[4]، ليوهم القارئ بصدق معلوماته التي ينقلها عن الشخصية، وقد مرّ بنا أنّ من أهم خصائص قصص البخلاء واقعيتها، وأنّ الجاحظ عندما يسرد إنّما يسرد عن أشخاص حقيقيين من لحم ودم، من الذين عرفهم أو لم يعرفهم وسمّاهم بأسمائهم، وقد استعار لبعضم إمّا خوفاً منهم، أو حياء، أو لأسباب أخرى، والذي يميز الراوي العليم هنا هو قرب مسافته من الشخصية، فإنّ " موقع الراوي كلّما اقترب من مواقع

([1]) فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ: 23.

([2]) نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1982م: 189.

([3]) البخلاء للجاحظ: 198، 199.

([4]) ينظر: في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة (242) ديسمبر 1998م، الكويت: 153. وبنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2000م: 46،47.

الشخصيات انحصرت معرفته في جزئيات صغيرة" [1]، فالمسافة هنا قريبة من الشخصية ولذلك نرى عدسته قد صغرت ودققت في صفة واحدة من صفات الشخصية، وهي صفة القذارة في الأكل.

2- فنّية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ [كذا]:

هذا بحث نشره ضياء الصديقي في مجلة عالم الفكر، المجلد 20، العدد 4، يناير فبراير مارس، 1990م. وقد حاول فيه أن يتتبع قوانين أو عناصر القصة القصيرة في قصص كتاب البخلاء للجاحظ، ويضع يده على أهم المميزات الفنية التي يتمتع بها، منها مميزات فنية عامة للقصة القصيرة، ومنها مميزات خاصة مرتبطة بفن الجاحظ القصصي في كتابه المذكور، وقد سبق هذا البحثَ بحثٌ مماثل له، عنوانه (فن القصة في كتاب البخلاء للجاحظ) لعبد الكريم الأشتر، كما يظهر من إشاراته واقتباساته منه.

يقع هذا البحث في أربع و ثلاثين صفحة، خصص الكاتب القسم الأكبر(حوالي عشرين صفحة من الصفحة 151 إلى الصفحة 170) فيه للمقدمة التي تحدث فيها عن القصة في الأدب العربي وتأصيلها ، وللتعريف بالكاتب (الجاحظ)، والكتاب (البخلاء) والتعريف العام بقصصه، قبل أن ينتقل إلى القسم الذي يتحدث فيه عن فنية هذه القصص، وهي بمثابة صلب الموضوع أو بيت القصيد في البحث، ويقارب ثلاث عشرة صفحة من الصفحة 170 إلى الصفحة 182، فقد طغت المقدّمة على الدراسة الفنية فيه.

أ- سبب كتابة البحث:

ويعزو سبب كتابته لهذا البحث في المقدمة، إلى ذهاب الكثيرين إلى أنّ القصة في الأدب العربي نشأت متأثرة بالقصة الغربية بداية القرن العشرين، بعد أن أصدر كلّ من محمد حسين هيكل روايته (زينب)، ومحمود تيمور مجموعته القصصية(ماتراه العيون)، تأثراً بالقصاصين الفرنسيين، وينقل عن أحمد أمين والعقاد وتوفيق الحكيم، فيما ذهبوا إليه من أنّ القصة لم تعرف إلاّ في عصور متأخرة كالعصر العباسي، وذلك لوجود الفارق بين الوافدة منها وبين ما هي موجودة بين أيدينا، كبعض السير، وألف ليلة

([1]) الراوي والنص القصصي، د. عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات مكتبة الآداب، ط2، القاهرة، 1996م : 103.

وليلة، وكليلة ودمنة، والمقامات، والخبر، والنوادر وقصص الحيوان وغيرها، وقد أخذ الكاتب عينته من العصر العباسي الذي يعود إليه كتاب البخلاء، بوصفه أنموذجاً متقدماً من القصص التراثية[1].

وينقل رأياً معاكساً لسهير القلماوي في بحثها القيم على حد قوله، (أثر العرب والإسلام في الفن القصصي في النهضة الأوربية)، وهو انتقال فن المقامة إلى الإسبانية عن طريق الأندلس وتأثيرُها في فن من فنون القصص يسمى (البيكارسيه) أو قصص الشطارة، ويلمح إلى تأثر قصص الحب والمغامرات لفرسان القرون الوسطى وكذلك أقاصيص بوكاتشيو، بما نقلوه عن قصص العرب، كمغامرات عنترة وسيف بن ذي يزن وألف ليلة وليلة، ويعد كتاب البخلاء أنموذجاً متقدماً للقصة التراثية سواء في شكله الفني الذي يضم مجموعة قصص في موضوع واحد وهو البخل أو في بناء القصص نفسها ومميزاتها الفنية [2].

وبعد أن يفرغ من التعريف بالجاحظ وإلقاء النظرة على قدرته ومهارته في التصوير ودقة نظره وإحساسه العميق وقوة ملاحظته، والتعريف ببيئته البصرية التي نشأ فيها، وكانت مليئة بالحلقات الفلسفية والكلامية والعلمية، وبالتيارات والاتجاهات العرقية والدينية والمذهبية وغيرها من الطوائف، واتسمت هذه البيئة أيضاً بالعقلانية والنظرة الواقعية أي الانتقال من الخيال إلى الروية والتفكير العقلي، وكان أثرها واضحاً في ثنايا الكتاب، يأتي إلى إلقاء نظرته على كتاب البخلاء.

ب- محتويات كتاب البخلاء:

يسمّي الكاتب محتويات الكتاب بأنها مجموعة كبيرة من أخبار ونوادر البخلاء مرة، ومجموعة من النوادر والحكايات والقصص مرة أخرى [3]، وعلى هذا يكون الكتاب محتوياً على مجموعة من أخبار ونوادر والحكايات والقصص، وتكون صفة النوادر هي المتعالية كما نلاحظ في كلتا الحالتين، وفي تعريفه للنادرة يلصقها بالقصة، فيقول"والقصة- النادرة والتي تكون أقصر من حيث الحجم وتدور حول مغزى محدد

([1]) ينظر: فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ: 151-153.

([2]) ينظر: نفسه: 152-153.

([3]) ينظر: نفسه: 157، 163.

كنقد وضع معيّن أو السخرية منه أو عظة إنسانية، وأبطالها عادة ما يكونون من الظرفاء أو السكارى أو البخلاء أو المغفلين." [1]، وهذا التعريف يكون للنادرة التي نرى أنّها هي من أصناف القصة، وليس للقصة والنادرة معاً، فوجود القصة بجنب النادرة ربّما يحدث لبساً لدى القارئ، وقد يكون أراد أن يصنف النادرة تحتها للتصنيف فقط، علماً بأنّ الكتاب يحوي مجموعة من الرسائل وأطرافاً من علم العرب بالطعام، لكنّ الدراسة معنية بقسم واحد فقط، الذي يتكون من"مجموعة من القصص الواقعية الساخرة تتضح فيها مواصفات كثيرة من فن القصة من خلال التصوير الدقيق للمشاهد والشخصيات..." [2]، وهنا يبدو أنّه يريد أن يضع يده على متعاليات القصة أو القصة القصيرة أو سماتها البيّنة، في هذه (القصص) ويلحقها بالقصة الفنية الحديثة، بعد أن ألحق بها صفة النادرة، التي هي بدورها لا تخرج عن إطار القصة.

وقبل أن يأتي إلى ذكر العناصر القصصية أو المميزات الفنية للقصة، قام بتحليل بعض النماذج القصصية في كتاب البخلاء، واتبع طريقتين في هذا التحليل، أمّا في الطريقة الأولى، فيأتي بالوصف التحليلي من خلال العرض، أي يتحدث عن القصة التي يحللها، وبعد ذلك يعرض نماذج لتحليله من القصة التي يحللها، كما في قصة (زبيدة بن حميد) يشير إلى تهميد الجاحظ لهذه القصة، عندما عرّف بهذا البخيل قبل أن يزجه في الموقف الرئيسي في القصة...، وبعد ذلك يقدم مقطعاً من القصة، ويعلق بقوله: هذا جانب من جوانب الشخصية، ثم يكشف الجاحظ بعداً آخر من تعامل(زبيدة مع غلمانه) وهكذا، وأمّا في الطريقة الثانية فيقدم النص ويقوم بتحليله فيما بعد، كما في قصة (أبومازن وجبل الغمر)، (أو الأصح: جبل العَمّيّ) [3]، التي هي خالية من التمهيد، أو قصة (المروزي)، فيما بعد.

تركزت نظرته إلى فنية القصص، على زاويتين بشكل كبير، ففي النظرة الأولى وجد الباحث أنّ هذه القصص فيها وحدة الحدث أو الحبكة، المتكونة من بداية ووسط

([1]) فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ: 152.

([2]) نفسه: 163.

([3]) ينظر: كتاب البرصان والعرجان والعميان والحولان، أبو عثمان عمر بن بحرالجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1990م: 407.

ونهاية، ففي التعليق على قصة زبيدة آنفة الذكر يقول: "فنحن هنا إزاء حادثة وموقف وحوار، بل بداية ووسط ونهاية أو ما يسمى في فن القصة بلحظة التنوير، وأمامنا شخصيتان رئيسيتان تتصارعان" [1]، وهذا التعبير يفتقر إلى نوع من الترتيب، ولا يلقي الضوء على جوانب القصة كافة، ومصطلح الحادثة الآن تحول إلى الحدث في المبنى الحكائي، ومصطلح الشخصية أحدث من مصطلح البطل الذي كان يستعمل في الدراسات السابقة لهذه الدراسة، وفي التعقيب على قصة (أبو مازن وجبل العَمّيّ) وقصة (الداردريشي)، يلمح إلى هذه الخاصية أيضاً، إذ يعقب على الأولى بأنّها فيها شخصيتان وحوار ووجهتا نظر وبداية ونهاية، وتصوير نفسي، وعلى الثانية يقول بأنّه : فيها بداية ووسط ونهاية، والحدث مرتبط بحبكة فنية متقنة، ووحدة الهدف والانطباع والأثر والتركيز والتكثيف سواء في السرد أو الحوار [2]، ومن زاوية أخرى، نراه يحشد أكبر عدد من مصطلحات وعناصر القصة القصيرة، من الحدث والشخصيات، والحوار، والزمان والمكان، وعنصر التشويق، وغيرها ويحاول أن يوجد لها مثيلات في ثنايا القصص، وفيما بعد ينتقل إلى المميزات الفنية، كأنّه يريد أن يبسط في العناصر أو الخصائص التي أجملها من قبل، دون أن يبيّن لنا إذا ما هو يريد المميزات الفنية للقصة القصيرة في كتاب البخلاء، أم مميزات قصص البخلاء، ولكنّه أطلق مصطلح (المميزات الفنية) دون سوابق أو لواحق.

المميزات الفنية:

اقتصرت دراسته هنا على مميزات ستة، وهي: الوصف والتصوير، والشخصيات، واللغة والحوار، والسخرية، والواقعية، والإطار الزماني والمكاني.

يبدو في هذه الخصائص أو المميزات، أنّ فيها ما يخص قصص البخلاء، كالسخرية والواقعية، وهاتان الميزتان ليستا مما يوجد في كلّ قصة من القصص التي يكتبها الكتاب الآخرون، قد توجدان وقد لا توجدان، أمّا غيرها فهي مميزات عامة، لكنّ الباحث جمع كل ذلك، في سلسلة المميزات، لأنّ القارئ قد ينتظر من العنوان الرئيس للبحث أن يطلع على فنية القصة التي تجلت في قصص البخلاء، أو التقانات التي

([1]) فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ: 164،165.

([2]) ينظر: نفسه: 165، 166، 169.

تخص القصة، ولكنّ مع ذلك تبدو خطة الدراسة أو البحث أوضح من الدراسة السابقة لمحمد المبارك، لوجود الفارق الزمني الكبير بينه وبين البحث السابق، وتطور الدراسات القصصية، ومناهج البحث العلمي.

1-الوصف والتصوير:

يشير الباحث إلى أنّ أولَ ما يلفت النظر في قصص البخلاء ، هو: (الوصف والتصوير)، فللجاحظ قدرة على الوصف الخارجي للحدث أو الشخصية، أو التصوير الداخلي للشخصية المحورية، مشيراً إلى أنّ ذلك من أكثر العناصر سيادة في الأدب الذي يصور الطبائع، ويلحق الوصف والتصوير بالحوار في أنّها جميعها من الوسائل في تحليل الشخصية وتصو ير مزاجه ا[1]، وفي هذا الكلام ينطلق من بحث في الموضوع نفسه للدكتور عبد الكريم الأشتر.

والوصف تقنية قصصية، تتمثل في "تمثيل الأشياء والكائنات والمواقف أو الأحداث في وجودها المكاني عوضاً عن وجودها الزماني، وفي أداء وظيفتها الطوبولوجية عوضاً من وظيفتها الكرونولوجية" [2]، فالأشياء والعناصر الموجودة داخل العمل القصصي تتمثل أمامنا من خلال وصف الحيّز بما فيه، وهو متلازم مع التصوير، أو لون من ألوانه، فمتى ما وجد الوصف يعنى أنّنا واقفون بإزاء التصوير، فعلاقتهما هي علاقة الشيء بأداته، فعن طريق الوصف نقوم بتصوير الأشياء، والأشخاص، والأمكنة، فهناك أنواع من الصورة، والوصف هو وسيلتها في التكوين والظهور داخل العمل السردي.

إنّ تقانة (الوصف) لها أهمية كبيرة في السرد، فنرى في السرد نوعين من الكلام، فيما عدا الحوار، وهما الوصف والسرد، وهما متلازمان، بحيث لا يوجد السرد بدون الوصف، ولكن يوجد وصف من دون سرد.

وللوصف وظائف عدة، تطلق على الأولى منها: الوظيفة التزيينية أو الزخرفية إذ يأتي لمجرد وصف وإظهار المقدرة اللغوية والتعبيرية للمؤلف ويأتي على شكل لوحات تزيّن العمل، وعلى الثانية: الوظيفة التفسيرية الرمزية التي تأتي لتصوير ملامح

([1]) ينظر: فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ: 170.

([2]) قاموس السرديات: 43.

الشخصية ونفسيتها والمنازل أو القصور أو الأماكن المختلفة، وتهدف إلى الإسهام في تشكيل انطباع لدى المتلقي[1]. ولا يمكن حذفها دون أن يحدث خللاً في القصة.

أشار الباحث إلى نوعين من توظيف الجاحظ للوصف، وهما الوصف العادي للشخصية، كشخصية قاسم التمار، الذي كان شديد الأكل شديد الخبط قذر المؤاكلة، ووصف آخر يبلغ التصوير حد الرسم الكاريكاتيري، كشخصية علي الأسواري، الذي إذا أكل ذهب عقله وجحظت عينه وسكر وانبهر، وتربد وجهه [2]، ركّز على دقة الصورة ومبالغة الجاحظ فيها، وهذان ليسا من ضمن الوظائف المعروفة اليوم، بل يدخلان ضمن أسلوب ومقدرة الجاحظ في الوصف. ولم يذكر الوظيفة التي يؤديها الوصف عند الجاحظ، سوى أنّه اتخذه أداة "لاستشفاف الحركات النفسية للبخيل واستبطان الأحاسيس واستكشاف طبيعة البخيل من خلال مظهره الخارجي" [3]، ووسيلة للإطلاع على نفسيات البخلا ء واستبطان مشاعرهم، ولا شكّ أنّ الوصف في كتاب البخلاء يحمل في طياته الفائدة والمتعة، الجد والهزل، أو الهزل الذي يراد به الجد، كالتنفير من البخل من خلال الوصف المشوه له كاريكاتيرياً، كقصة علي الأسواري، التي ذكرها، ولا يخلو من الوظيفة الإيهامية، التي هي ثالث وظائف الوصف، لأنّه غالباً ما يقف عند التفاصيل الصغيرة، فيشعر القارئ أنّه في عالم الواقع وليس في عالم الخيال[4]، لأنّ قصص الجاحظ قصص تصنف ضمن القصص شديدة الصلة بعالم الواقع.

ويقول وصف الأحداث: "وأحياناً يأتي الحدث في صورة وصفية نابضة بالحياة، وكأنّنا نشاهد الحدث ممثلاً أمامنا في فلم سينمائي" [5]، ويستشهد بقصة يقول فيها الراوي: "فوثبت عليه، فقبضت على لحيته اليسرى، ثمّ تناولت الدجاجة بيدي اليمنى،

([1]) ينظر: مستويات السرد عند جيرار جينيت، عمر عيلان، www.star times.com

([2]) ينظر: فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ: 170، 171.

([3]) نفسه: 171.

([4]) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1985م: 111.

([5]) فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ: 171.

فمازلت أضرب بها رأسه حتى تقطعت في يدي. ثمّ تحول إلى مكاني، فمسح وجهه ولحيته..."[1]، ففي السرديات الحديثة، نرى هذا النوع من السرد، يطلق عليه السرد المسرحي أو الموضوعي أو المشهدي، وهو "نوع من السرد الذي تكون فيه المعلومات المقدمة مقصورة على ما تفعله أو تقوله الشخصيات، ولا تكون هناك أية إشارة مباشرة لما تدركه أو تفكر فيه أو تشعر به" [2]، وهذا النوع من السرد "نقيض السرد الإخباري الذي يقوم به الراوي كلي العلم(...) دون أن يترك شيئاً للمتلقي كي يكشفه بنفسه مما يتعلق بللشخصيات"[3]، ففي النموذج السابق، كنّا قد وقفنا أمام مشهد حدثي، يأخذ فيه الفعل السردي بالجريان، وكأنّنا أمام لقطة مسرحية، أو الحدث الممسرح، أو الصورة السردية، وليس الحدث الموصوف أو وصف الحدث، لأنّ القصة في الوصف تقف عن الجريان، والراوي يقف عند نقطة معينة واصفاً، ولكنّ الجاحظ هنا نراه قد نقل المشهد لنا من خلال جريان الحدث بوساطة الأفعال الماضية كما هو، دون تدخل، إلى أن تدخلت الشخصية فيما بعد بالكلام، وبدأ الحوار، فكمّل لنا المشهد فعلاً وقولاً.

2-الشخصيات:

والميزة الثانية التي يذكرها الباحث هي (الشخصيات) -وإن هي عنصر من عناصر القصة وليست ميزة من ميزاتها- فكان من الممكن أن يتحدث عنها، في (ميزة) الوصف ويكمّلها هناك، وقد أشار عند حديثه عن الوصف والتصوير إلى تصوير الشخصيات وكان غالبية الكلام عليها، ولأنّه لم يميز بين العناصر التي تتكون منها القصة، والأساليب والوسائل، لهذا لم يفرد للشخصيات عنواناً فرعياً.

وقد أشار الباحث إلى أنّ الجاحظ صور ما يقرب من ستين شخصية مستقاة من الواقع من المستويات المختلفة من حيث مكانتهم الاجتماعية والثقافية وغيرها، وجميعها شخصيات حقيقية، ولم يلتفت إلى قول الجاحظ في مقدمة كتاب البخلاء، عندما أقرّ

([1]) البخلاء: 148.

([2]) قاموس السرديات: 52. سحر السرد، دراسة في الرواية والقصة والقصة الشعرية، د. فائق مصطفى أحمد، آرابخا-كركوك، 2008م: 144.

([3]) سحر السرد، دراسة في الرواية والقصة والقصة الشعرية: 144.

بأنّه قد يستعير بعض الأسماء، إمّا خوفاً منه ا أو وقاراً وإكراماً لها[1]، وهذا يعني أنّ الجاحظ عنده شخصيات مستعارة، ولو أنّها حقيقية ولكنّها ليست بأسمائها. ويعزو كثرة الشخصيات إلى أنّه أراد أن يصوّر البخيل الإنسان [2]، وبهذا يكون الكتاب (رواية) للبخلاء، أو البخيل بشكل عام (لا قصة البخلاء)، من حيث الكمية على الأقل، من خلال تقديم شخصيّات بخيلة، دون أن يجسّد البخل في شخصية واحدة. وكما أشار إلى تنوع التعابير على ألسنة الشخصيات التي تتبئ بمهنه ا وثقافته ا، وإن لم يشر إلى حرفهم صراحة [3]، ونرى في الرواية تعدد الأصوات، والأساليب لأنّها تسع الإنسانية جميعاً، ولا يمكن اعتماد الكمية فقط، لجعل قصة ما رواية.

يذكر الباحث أنّ الجاحظ قد استخدم في تقديم شخصياته "أساليب مختلفة منها أن يعمد إلى تقديم البخيل بطريقة الوصف(...) ومنها أن يمهد للتعريف بالشخصية قبل أن يروي الحدث الرئيسي في القصة بلوحة أو لوحتين يسرد فيها بعض تصرفات الشخصية(...) وأحياناً نرى الشخصية داخل الحدث مباشرة دون تعريف أو تمهيد ومن خلال الأحداث والحوار نستكشف الأبعاد السلوكية والأخلاقية للشخصية" [4]، من خلال هذا النص الذي اقتطعناه، يظهر أنّ الوصف أسلوب من الأساليب، وقد ألحق بالمميزات من قبل. وحول التعريف بالشخصيات في البخلاء، يكون عن طريق التمثيل كما مرّ، فيحيل إلى قصة زبيدة بن حميد الهتي فصل القول فيه ا من قبل، في التعريف بقصص البخلاء في(القصص في كتاب البخلاء) وكأنّ الذي هنا بين أيدينا تحصيل حاصل. والأسلوب الثالث لا يختلف عن الأسلوب الثاني في شطر منه، وفي شطره الآخر كان من الأحسن أن نقول، تعريف الشخصية من خلال الحوار، أو كلامها. هذا وقد استخدم الباحث مصطلحاً تشكيلياً، وهو (اللوحة).

([1]) ينظر :البخلاء: 8.

([2]) ينظر: فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ: 172.

([3]) ينظر: نفسه: 172.

([4]) نفسه: 172.

3-اللغة والحوار:

ويأتي إلى اللغة والحوار، فيشير إلى اهتمام الجاحظ بالحوار اهتماماً كبيراً. وإنّ جلّ بحثه (تحت هذا العنوان) يدور على وصف الحوار ودورِه في تطوير الأحداث، ورسم المواقف واتجاهاتها، وصلة الحوار بالحياة والمجتمع، ومراعاة ثقافة الشخصية -كما مرّ عند الكلام ع لى الشخصيات - واختلافه باختلاف مستوى الشخصيات ، وهذه الميزة عائدة إلى واقعية القصص كما يرى. والحوار المعرب عندما تكون الشخصيات متعلمة، وغير المعرب عندما تكون غير متعلمة. ومن مميزات حواره ؛ الجدل الذي هو سمة رئيسة في نثره، وإحكام عقله دائماً، كما عند المعتزلة[1]، التي ينتمي الجاحظ إليها.

وفي وصف لغة الجاحظ في البخلاء، يرى أنّها "لا تنفصل عن لغته في كتاباته الأخرى، والتي تتميز بالجزالة والعذوبة في التعبير، ودقة اختيار الألفاظ..." [2]، وبهذا يطلعنا على لغة الجاحظ في حواراته ولغته في غيرها. كأنّه يقصد باللغة والحوار (السرد والحوار) في قصص البخلاء، ولكنّه لا يتحدث عن السرد بوصفه سرداً بل بوصفه لغة، وهي أصلاً يتحكم فيها أسلوب الكاتب، ولا يشترط هذا التحكم في لغة الحوار التي تميل إلى الشخصيات التي تتكلم بها.

4-السخرية والواقعية:

والميزة الرابعة والخامسة التي تحدث عنها، هما: السخرية والواقعية، والحقيقة إنّهما من مميزات قصص البخلاء لا من المميزات العامة للقصص، فلا نستطيع تعميمها على القصص القصيرة بشكل عام، فالقصص القصيرة قد تعتمد على السخرية والواقعية، وقد لا تعتمد.

وفيما يخص السخرية يستطرد ويقول: إنّ السخرية من عناصر كتابات الجاحظ، ويمتاز كتاب البخلاء من بين كتبه بالسخرية، ويرجع ذلك إلى مذهب الجاحظ في الضحك، ودعوته الصريحة إليه ودفاعه عنه بالأدلة والبراهين وعده لوناً من ألوان النقد عنده[3]، وبعد ذلك يضرب الأمثلة لذلك.

([1]) فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ: 174، 175.

([2]) نفسه: 176.

([3]) نفسه: 176، 177.

وأمّا بخصوص الواقعية فيذكرها مرات كثيرة، ويبدو الآن أمامنا تكرار وتوكيد لبعض من العناصر التي ذكرت من قبل، لأنّ الباحث عند كلّ عنصر من العناصر التي يذكرها يطلق عليها صفة الواقعية، ولكنه هنا تحت هذا العنوان يفصل فيها بشكل ملحوظ، فيشير إلى أنّ الجاحظ في عموم كتاباته يتسم بالواقعية، وفي البخلاء تأخذ شكلاً واضحاً من خلال ربط القصص بالواقع، أو ما سمي في النقد الحديث بالصدق الفني، ويأتي بتعريف لعبد الكريم الأشتر للصدق الفني، بأنّه هو أن يجري التفاعل بين الأبطال والأحداث مثل جريانه في منطق الحياة الواقعية، حتى لا يشعر القارئ بالانخداع، ويرى ذلك في رسم الشخصيات وتصوير الأحداث والحوار وتحديد الزمان والمكان والوصف السردي [1]، والمتمعن في كلام الجاحظ يرى أنّه يحدد نوعية صدقه وهو الجمع بين الصدق الواقعي والصدق الفني، لأنّه يحكي ما كان في الناس وما يجوز أن يكون [2]، فإذا كان في الشطر الأول من كلامه صادق واقعياً ففي الشطر الثاني صادقاً فنياً.

وأمّا مصطلح الوصف السردي الذي استعمله في البحث، فيبدو غريباً بعض الشيء، لأنّ الوصف مع السرد يشكلان ثنائية، إمّا الوصف وإمّا السرد، أي عندما يأتي الوصف يفتر السرد، والعكس صحيح.

5-الإطار الزماني والمكاني:

والمميز الأخير هو الإطار الزماني والمكاني، ويقسم الإطار الزماني إلى العام: وهو العصر الذي عاش فيه الجاحظ أمّا الخاص: فيحدده بوقت وقوع الحادثة، كالليل أو وقت الغروب. وأمّا الإطار المكاني العام فهو البعد الجغرافي المتمثل بمدينة البصرة أو بغداد أو خراسان وغيرها، وأمّا الخاص فمثل المسجد أو الزقاق أو ظلّ حائط، ويشير إلى أنّ الجاحظ لم يعوّل كثيراً على تحديد الإطار الزماني والمكاني الخاص لأنّه كان معنياً بتصور الشخصيات، إلاّ إذا كان هذا التحديد يساعد أو يضيف شيئاً للقصة [3].

([1]) ينظر: فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ: 179.

([2]) ينظر: البخلاء: 133.

([3]) ينظر: فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ: 181، 182.

يقول عن تحديد الزمان والمكان بأنّه "عنصر من عناصر القصة وله دور في ربط القصة بالواقع من جهة، كما أنّه يساعد –من جهة أخرى– على فهم سلوك الشخصية وتصرفاتها، ويساهم في تفسير الكثير من الأحداث" [1]، وهذا التعبير شيء مقبول بالنسبة لتحديد دور الإطار الزمكاني للقصة، إلاّ أنّه لا يبدو الباحثُ قد استوفاه بحثاً، عند ربط قصص البخلاء به، إلاّ عند كلامه على الزمان الخاص، وذلك في قصة جبل العَمّيّ السكران عندما يطرق باب أبي مازن في ساعة متأخرة من الليل والعسس يلفون الطرقات، فتحديد الزمان كان له دور في تبرير هلعِ (جبل)، وأمّا بخصوص المكان، لا يهدينا إلى تحديد قصدية الجاحظ له، ولا شكّ أنّ في كتاب البخلاء بعض الأمكنة يمكن إطلاق المكان البخيل عليها كخراسان أو مرو.

ولا يفرق الباحث بين الزمان والمكان أو لا يفرد لكل منهما، وينظر إليهما بوصفهماعنصراً واحداً، كأنّه يعاملهما معاملة الظرفية النحوية، لأنّ الزمان والمكان كلّ منهما يختلف عن الآخر فإذا كان المكان يمثل العنصر الثابت فالزمان يشكل العنصر المتحرك، في القصة، وهما يكتسبان من الوظائف الجمالية أكثر من كونهما عنصرين وضِعا للزينة أو الظرف الذي نفوغ فيهما المادة . والجدير بالذكر أنّ مفهوم كلّ من الزمان والمكان القصصيين، قد تطورا تطوراً واسعاً، ولم يعودا كلمتين عابرتين تطلق عند تحليل القصص، وبخصوص الزمان، أو الزمن القصصي تحوّل إلى بنية متميّزة، تختلف عن الواقع الذي يتحدّث عنه الكاتب خلال تقنيات خاصة بها.

3–بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ:

يندرج هذا البحث[2] تحت علم السرد أو السردية في ميدان تحليل الخطاب، وشهد هذا العلم تطوراً ملحوظاً في الآونة الأخيرة، وأخذت منجزاته تقتحم معظم ميادين الأدب، شعره ونثره، بوصفه خطاباً، حيث لا يوجد خطاب من دون سرد، حسب مقولات رواده، وأخذ الأكاديميون يأخذون بها ويسيرون عليها، ويطبقونها في بحوثهم.

([1]) فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ: 181.

([2]) بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ، د. علي عمرو، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد (5)، العدد (2)، 2010م. http://www.hebron.edu/journal

يعتمد البحث اعتماداً كبيراً على كتاب الباحثة خولة شخاترة "بنية النصّ الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ" بصفحاته الـ (142) الصادر عن أزمنة للنشر والتوزيع بعمّان، سنة2006م، في فصله الثالث، المخصص لمكونات البنية الحكائية في كتاب الحيوان للجاحظ وهي: الاستهلال السردي، الر اوي، البناء الشكلي للحكايات، الزمن، والمكان، والشخصية[1]، وهذا الكتاب من المصادر التي يذكرها الباحث في بحثه.

يبدأ الباحث هنا بملخص عن كتاب البخلاء، يَعدّ ما جاء فيه حكاياتٍ جاءت في تبيين أصول علم البخل وفلسفته، فيأتي بتعريف لفدوى مالطي–دوجلاس، التي تقول فيه: إنّه: "تمّ تعريف حكاية البخلاء على أنّها وحدة سردية مستقلة بذاتها تجسم فعلاً أو حادثاً ما يبيّن أنّ شخصاً أو أشخاصاً أو جماعة أو طبقة من الناس سواء لهم الصفة التأريخية أم لا، يتصفون بصفة البخل"[2]، ويعلق على هذا التعريف بكلام من المصدر نفسه، بأنّه يصنف "حكايات البخلاء باعتبارها مجموعة من الوحدات الأدبية..." [3]، دون أن يعلق عليهما. والجدير بالملاحظة هو الارتباك البيّن في التعبيرين*، ففي التعبير الأول: تعد حكاية البخلاء وحدة سردية، وهو الأدق من الثاني، عند اعتبار حكايات البخلاء وحدات أدبية، لأنّ الأدب يشمل السرد وغيره، لكنّ الباحث نقل التعبيرين دون أن ينتبه إلى الفرق بينهما.

([1]) ينظر: استكشاف بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ، عبد المجيد عبد الحميد، http://www.alittihad.ae/details.php?id=97954&y=2012&article=full

([2]) بناء النص التراثي التراثي دراسات في الأدب والتراجم، د. فدوى مالطي – دوجلاس، دط، 1985م: 22، بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ: 180.

([3]) المصدران نفسهما: 22، 180.

* حدث خلط مطبعي في تسلسل الهوامش، هنا، وبعد الهامش رقم (50) الذي يرجع عنده التسلسل إلى رقم(42)، وهناك أخطاء مطبعية في كتابة بعض الأعلام، منها: ففي الصفحة رقم(177) جاء اسم كل من سوق المبرد في البصرة، والقاضي أحمد بن أبي داود، والصحيح هو(سوق المربد وأحمد بن أبي دؤاد). وبعض أسماء المؤلفين في قائمة المصادر، مثل: ابن بيريك، أحمد العامري بك، علي الحارم بك، والصحيح هو: ابن أمبيريك، أحمد العوامري بك، علي الجارم بك.

وثمّة في البحث ارتباكات أخرى، فعند محاولته لتجنيس قصص ونوادر البخلاء، يقول مرة "فهي عبارة عن عدد كبير من القصص القصيرة والنوادر المقتضبة، [ومرة أخرى] وهذه القصص الصغيرة والنوادر المقتضبة عن حياة البخيل وعيشه"(1)، وقديكون قد تأثر بما جاء على لسان فدوى مالطي، عندما تحدثت عن كيفية الوصول إلى تحليل هذه الوحدات السردية حيث قالت: "إنّ وسيلتنا في ذلك سوف تعتمد على استخدام المنظومات الصغيرة في الرواية" (2)، أو يرجعنا إلى بدايات القرن الماضي زمن العقاد(3)، وعدم استقرار المصطلحات، وذلك في استعمال مصطلح القصص الصغيرة، بدل القصص القصيرة أو الأقصوصة، وأمّا عند دوجلاس فلها رؤية بنيوية، تنظر من خلالها إلى الوحدات الصغيرة التي تتكون منها الرواية، ولا تقصد بالمنظومات الصغيرة القصة القصيرة.

ويلفت النظر في ملخصه إلى الاستهلال السردي في الحكايات بشكل خاص، وبعد ذلك يأتي إلى تعداد عناصر البنية السردية من الراوي والمروي والمروي له، والزمان والمكان والوصف الحسي والنفسي والشخصيات ويرى أنّ البخيل في هذه الحكايات إمّا ضحية وإمّا منتصر، وبهذا يرى بناء مكتملاً شاملاً لكل عناصر البناء المطلوبة. والبخيل المنتصر عنده، يكون قد أخذه من وظيفة الانتصار عند الشكلاني فيلاديمير بروب، آخر وظيفة من وظائف الحكايات الخرافية عنده، من دون أن يربطه بهذه الوظائف، مع اقتباسه منه عن مصادر ثانوية (4)، ولكنّ بروب لم يجعل للراوي عنصراً أو وظيفة(5) مستقلة، والوظائف تكون كلّها للشخصيات الفاعلة في الحكاية.

ينتقل الباحث بعد التعريف بالجاحظ بشكل مختصر، إلى التعريف بكتاب البخلاء، وهذا التعريف يأخذ مساحة واسعة من البحث، تكثر عن نصف التطبيق، أو دراسة

---

(1) بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ: 180.

(2) بناء النص التراثي: 21.

(3) ينظر:السرد ومناهج النقد الأدبي، د.عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب–القاهرة، 2004م: 34.

(4) ينظر: بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ: 187.

(5) ينظر: الراوي والنص القصصي: 42.

البنيات الحكائية فيه. فيورد معلومات وإحصاءات عن الكتاب في استعراضه لمحتويات الكتاب، فالكتاب بحسب ما أورده "عبارة عن جزئين [كذا] يحتويان على تسعة وثلاثين ومائة عنوان بين رسالة وحديث وقصة ومقالة ورواية وتفسير وخبر وواقعة وحكاية ونادرة، كما يشتمل على مقدمة طويلة" [1]، و"أمّا الجزء الثاني فجاء في أربع قصص وسبعة أحاديث وسبع نوادر وعشر حكايات ورسالتين"[2]، الناظر إلى هذه الإحصاءات لاشك أنّه يحصل على معلومات مفيدة حول الكتاب ، ولا شكّ أنّ العملية أخذت وقتاً في العد والتمييز بين مختلف هذه الأنواع. إن لم يكن أخذها عن غيره، من دون الإشارة إلى المصدر الأصلي، لأنّنا نرى عند سابقيه ما يقرب من هذه الإحصائيات، ونرى التكرار –أيضاً– في بعض العناوين، كالرسالة والنادرة. هذا مع أنّ الجاحظ لم يقسّم كتابه إلى جزأين، وهذا التقسيم من عمل المحققَين اللذين يذكرهما. والكتاب بحسب الباحث ينقسم على قسمين، "تشكل الفصيلة الأولى نصف الكتاب تقريباً، وقد جاءت على شكل رسائل ووصايا وردود مطولة وقد عزاها الجاحظ إلى أعلام البخلاء...أمّا الفصيلة الثانية والتي تشغل النصف الآخر تقريباً، فهي عبارة عن عدد كبير من القصص القصيرة والنوادر المقتضبة"[3]، وهناك تفاوت بين تسمية الأنواع في الحالتين، فمثلاً: لم يذكر في التوصيفة الأولى الوصايا أو القصص القصيرة، التي ليست هي القصة مطلقاً.

وما أود أن أشير إليه حول هذه الإحصائيات، هو أنّ الكاتب اعتمد فيها على نسخة بتحقيق أحمد العوامري بك وعلي الجارم بك، والنسخة على ما فيها من أثر الجهد ومظهر القصد إلى التحقيق، إلاّ أنّها يغلب عليها طابع (النشرة المدرسية)، ومن أجل مدرسيتها أُغفلت فيها أصول النشر من مراجعة المخطوطات ومقارنتها، والأهم من ذلك كله فرض على الناشرَين إسقاط بعض النصوص فيها [4]، وكان من الواجب

([1]) بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ: 177.

([2]) نفسه: 178.

([3]) نفسه: 179، 180.

([4]) ينظر: البخلاء، (مقدمة طه الحاجري): 10، 11.

الاعتماد على نسخة محققة كاملة ومضبوطة، والجدير بالذكر فإنّ النسخ الأصلية أو المحققة جاءت في جزء واحد لا جزأين كما يشير الباحث.

لقد اصطنع الباحث خطة لبحثه بدأها بالاستهلال السردى وتشكيل البنية السردية من الراوي والمروي والمروي له، وبقية عناصر السرد من الزمن والمكان والوصف والشخصيات، ولم يفرد ع نواناً للحوار (مع الوصف) بوصفه وسيلة من قبل السارد للوصول إلى مبتغاه في سرده، كما نعهد ذلك في الدراسات السردية. وحاول الوصول إلى تطبيقه لبعض العناصر المذكورة على حكايات البخلاء، من خلال الاهتداء إلى ثنائيات فيها، أو الثنائية الضدية، كما في المكان وتقسيمه على البيئة الكبيرة والبيئة الصغيرة، والوصف بشقيه النفسي والحسي، وقسّم الشخصيات على البخيل الضحية والبخيل المنتصر، ولا ينطبق هذا التقسيم الثنائي على كل من الاستهلال وتشكيل البنية السردية، والزمن، وفيما يخص الاستهلال فقد يورد الجاحظ في البخلاء عدداً لا حصر له من الصيغ التي يبدأ بها حكاياتِهِ ونوادرَه على حد قوله [1]، ففي تشكيل البنية السردية والزمن ينظر إليهما من خلال ثلاثية الراوي والمروي والمروي له، وثلاثية زمن الحكاية، والرواية إلى الجاحظ، والكتابة. وبذلك يحصر الوحدات المكونة لكل عنصر في هذه الحكايات والنوادر في ثلاثة: (منها ما لا حصر لها، والثلاثيات، والثنائيات).

أ: الاستهلال السردي:

يشير الباحث في تفصيله للاستهلال السردي –دون أن يعرف به– إلى أنّ الجاحظ يأتي فيه بعدد لا حصر له من الصيغ، إلاّ "أن أكثرها يشترك في أمرين، الأول الإسناد والآخر أسلوب البداية القصصية" [2]، وهذا الملمح كان من الأجدى أن يبدأ به خلال عرضه للاستهلال، بدل أن يشتت بتعبير (العدد الذي لا حصر له) لصيغ الاستهلال، وهو يتماشى أيضاً مع الثنائيات التي أتى بها من بعد. ويبين لنا هل هو بصدد الحديث عن أسلوب البداية القصصية أو الإسناد، وأي منهما يأخذ الأهمية في البناء القصصي؟

([1]) ينظر: بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ: 181.

([2]) ينظر: نفسه: 181.

ويفصل الكلام فيما يعرف بالسند خلال حديثه عن الاستهلال، وذكر الأشخاص الذين يروي عنهم الجاحظ كالأصمعي والنظّام وثمامة وغيرهم، وبدء السرد بصيغة (وحدثني، زعم، أخبر، قال...) وغيرها، ويقول إنّ هذه الصيغ المتعددة التي "بدأ بها الجاحظ هذه النوادر والحكايات، بلغت في مجموعها مائة وخمساً وعشرين صيغة، وإن دلّ هذا على شيء فإنّه يدلّ على تنوع مصادر الجاحظ التي أخذ منها حكاياته عن البخل"[1]، أي: يعزوها إلى تنوع مصادر الجاحظ، وهذه ال صيغ تندرج تحت الإسناد، وليس تحت أسلوب البداية الحقيقية للقصص المذكورة، ولو أنّ البحث من عنوانه يظهر أنّه ليس للكشف عن مصادر ومرجعيات الجاحظ التي استقى منها، وأنّ هـ أسس لتحليل بنية النص الحكائي، والاستهلال أو الوضعية البدئية في القصص التي يتم فيها التعريف بالبطل بذكر اسمه أو القيام بوصفه أو تعداد أفراد الأسرة، على حدّ قول فيلاديمير بروب، وهي "تعدّ عنصراً مورفولوجياً مهماً" [2]، وليست جزءاً بسيطاً لا يرقى إلى حد العنصر أو المكون الرئيس، فلابد أن نبحث عن كيفيته وعلاقته ببنية النص الحكائي باهتمام، ونبين مدى براعة الجاحظ فيه، بحيث يبعده عن الأسلوب الإخباري التقليدي، ويقربه من الأسلوب الفني الأدبي.

وإذا أردنا أن نربط هذه البدايات التي يذكرها في هذا الجزء من التحليل بما سيأتي في سياق القصة، لا نستطيع أن نرى علاقة فيما بينهما سوى علاقة الحامل بالمحمول (أي: راوي الخبر بالخبر) ، والاستهلال لا يمكن أن يكون بعيداً عن أحداث القصة، وهو بالنسبة إليها كالنواة، وهو بدء التأسيس، أو البداية المولدة والحاضنة لما سيحدث في النص[3]، فلابد أن يكون جملة معبرة، تشد القارئ إليها.

([1]) ينظر: بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ: 181

([2]) مورفولوجيا القصة، فيلاديمير بروب، ترجمة: د. عبد الكريم حسن و د. سميرة بن عمّو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1996م: 43.

([3]) ينظر: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1993م: 16- 17.

وأمّا في البدايات غير المسندة، فيشير الباحث إلى أنّها تكون في البدايات التي يكون الجاحظ طرفاً في القصة وأنّه في كلتا الحالتين يهتمّ بهما، ويورد أمثلة عليهما، منها ما سمّى بدايتها بالبداية المتأزمة كقصة الحارثي الذي يجيد الطعام ويقدمه إلى من لا يحسن حمده، تشويقاً للقارئ [1]، وينسى أنّه عندما يستشهد بقصة ليلى الناعطية، التي يظهر الجاحظ فيها على أنّه مجرد راو لها دون أن يكون طرفاً فيها، أو حتى راوياً مشاركاً فيها*.

ومن البدايات غير المسندة يشير إلى أنّ الجاحظ يأتي بالبدايات على شكل سؤال وجواب حتى نهاية الحكاية، ويورد قصة عبد الله بن كاسب على أساس أنّها تبدأ بـ"وقلت لعبد الله بن كاسب مرّة: قد رضيت بأن يقال عبد الله بخيل؟ قال: لا أعدمني الله هذا الاسم. قلت وكيف؟ قال: لا يقال فلان بخيل إلاّ وهو ذو مال، فسلّم إليّ المال وادعني بأيّ اسم شئت. قلت: ولا يقال أيضاً: فلان شحيح إلاّ وهو ذو مال..." [2]، وبحسب الباحث إذا كانت القصة هكذا من أولها إلى نهايتها، يعني أنّنا لسنا نلمس فيها وضعاً بدئياً استثنائياً، أي أنّها لا فرق بين بدايتها ووسطها ونهايتها، ولكنّ الحقيقة هي أنّ الباحث في نقله للحكاية لم يعتمد نسخة مضبوطة محققة بل اعتمد نسخة مدرسية، ولذلك وقع في هذا الوهم، لأنّ القصة أو الحكاية التي أتى بها هي في الحقيقة جزء من حكاية طويلة لعبد الله بن كاسب الحزاميّ، التي تشغل حوالي سبع صفحات، وهذا المقطع الذي نقله يقع في الصفحة الرابعة منها، واستهلال القصة هو"وأمّا أبو محمد الحزامي، عبد الله بن كاسب، كاتب مويس، وكاتب داوود بن أبي داوود، فإنّه كان أبخل من برأ الله، وأطيب من برأ الله، وكان له في البخل كلام، وهو أحد من ينصره، ويفضله، ويحتج له ويدعو إليه" [3]، بعد ذلك يدخل في تفاصيل السرد

---

*القصة تقول: ((وأمّا ليلى الناعطية، صاحبة الغالية من الشيعة، فإنّها مازالت ترقع قميصاً لها حتى صار القميص الرّقاع، وذهب القميص الأول، ورفت كساءها ولبسته حتى صارت لا تلبس إلا الرفو...)) إلخ. البخلاء للجاحظ: 37.

([1]) ينظر: بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ: 182.

([2]) البخلاء: 62.

([3]) نفسه: 59.

مع هذا الشخص، والناظر إلى هذا الاستهلال، يرى كم هو يطابق الوضعية البدئية التي تحدث عنها بروب في تحليله للقصص الخرافية الروسية عندهم، و تنتهي القصة بكلام هذه الشخصية، الذي يتطابق مع البداية، بقول "قال الحزامي:... تظلمون المتلف لماله باسم الجود، إدارة له عن شيئه، وتظلمون المصلح لماله باسم البخل، حسداً منكم لنعمته، فلا المفسد ينجو ولا المصلح يسلم" [1]. يقول الدكتور عزالدين إسماعيل في كتابه (القصص الشعبي في السودان): "في القصص الشعبي والعامي تؤدي بداية الحكاية ونهايتها(...) وظيفة فنية لها أهميتها من الناحيتين المعمارية والمعنوية(...) فعلى أساس البداية تتوالى الأحداث وتتراكم ثمّ تأتي النهاية تتويجاً لهذه الأحداث" [2]، فقصة الحزامي، التي أخبرنا الجاحظ في بدايتها، أنّه يحتج للبخل، نراه اختتمها باحتجاج له في نهايتها.

ويتحدث عن نوع ثالث، فيقول: "وبعض الحكايات يبدأها الجاحظ بـ(أمّا)..." [3]، ويأتي بحكاية ليلى الناعطية التي مرّ ذكرها، ولكن كيف يمكن أن يكون الاستهلال بحرف واحد، ويأخذ من الأهمية التي يحظى به ا الاستهلال؟ ونحن نتحدث عن الاستهلال بنية حكائية، وليس بنية لغوية.

ب: تشكيل البنية السردية:

وفي تشكيل البنية السردية، يعرف الباحث بكلّ من الوحدات الثلاث التي تتشكل منها البنية السردية: الراوي، والمروي، والمروي له. ولكنّ تطبيقه يقع على الراوي فقط دون أن يعطينا أنموذجاً عن المروي أو المروي له.

يرى الباحث أنّ الراوي في حكايات الجاحظ راويان، ويرجعنا إلى الاستهلال، فيقول: "ومن خلال استعراضنا للاستهلال السردي عند الجاحظ، وجدنا أنّ هذه الصيغ تحتاج إلى وجود طرفين، وهما الراوي الذي يروي هذه النوادر والحكايات، وهو كما رأينا إمّا أن يكون معروفاً أو مبهماً، وهذا يقتضي وجود مرو ي له، ثمّ يقوم هذا بدوره برواية

([1]) البخلاء: 65.

([2]) نقلاً عن: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي: 92.

([3]) بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ: 182.

الحكاية إلى القرّاء والمستمعين، وبطبيعة الحال فإنّ الراوي الثاني هو الجاحظ..." [1]، ففي هذا النص يكون التركيز على سند النصوص الحكائية، أو الراوي الشفهي الذي يروي إلى مستمع فقط دون قارئ، والجاحظ يقوم بدور المستقبل، والناقل إلى القراء، وقد ينقل بصيغة المتكلم على لسان الراوي الأول، فالراوي هنا يقع خارج المبنى الحكائي، وكلّ ما عليه أن ينقل بأمانة.

وعندما يروي الجاحظ بصيغة المتكلم، يسمّي هذه الحالة بـ(المشاهدة والرواية)، ويعزو ذلك إلى أمانة الجاحظ دون الإشارة إلى ما يتمتع به من واقعية. وعندما يروي الجاحظ بصيغة ضمير الغائب، يكون قد سمعها من راو آخر، فيبتعد الأول فيروي الجاحظ بصيغة الغائب، وأحياناً يتركه يتكلم بصيغة المتكلم، وهناك تدخل وزيادات من الجاحظ في نهاية الحكايات[2]، إمّا بالتعليق أو بزيادات أخرى. والراوي هنا ينقسم على الراوي المشاهد وبيده عدسة كاميرا يلتقط بها، أو المشارك يقوم بالأدوار مع باقي الشخصيات، أو المعلق يروي الأحداث فيفسر ويحلل ويعلق عليها.

ج: الزمن:

ينظر الباحث إلى الزمن من خلال ثنائية السند والمتن، لذلك يرى أنّ"زمن الحكاية يتكون من ثلاثة أزمنة، وهي زمن التلقي أو السماع، وزمن الرواية، وزمن الحكاية، فالاستهلال يشير إلى زمنين والمتن يشير إلى الزمن الثالث" [3]، وفي تفسيره لهذه الأزمنة الثلاثة، يظهر أنّه يقصد بالزمن الأول زمن تلقي وسماع الجاحظ من الراوي الأول، والثاني زمن رواية الجاحظ للمستمعين أو كتابته ، والثالث زمن المتن الحكائي أي: عند حصول الأحداث . وعندما تكون الحكاية بدون إسناد فإنّها تقتصر على زمنين، هما زمن الرواية و زمن المتن[4]. ويركز الباحث هنا على الزمن الموضوعي الطبيعي أو الزمن الفيزيائي، أو زمن المتن، ولا يتحدث عن التقنية الزمنية الخاصة بالسرد، أو بالنص الحكائي، أو ترتيب الأحداث، ومعلوم أنّ هناك عدة أزمنة تتعلق

([1]) بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ: 183.

([2]) نفسه: 183.

([3]) نفسه: 184.

([4]) نفسه: 184.

بفن القص، منها: "أزمنة خارجية (خارج النص): زمن الكتابة – زمن القراءة (...) وضع القارئ بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها. وأزمنة داخلية، (داخل النص)..." [1] كالفترة التأريخية التي تجري فيها الأحداث، وترتيب الأحداث وغيرهما، والأهم من بين هذه الأزمنة، هو الزمن الداخلي المتكون من زمن طبيعي متتابع، والزمن الذي يستقيه القاص من الزمن الطبيعي حسب طريقته الخاصة في ترتيب الأحداث وتتابعها وعدم تتابعها، وتنتج عن ذلك مفارقات سردية، يستخدمها السارد، للتشكيلة الزمنية الداخلية، في المبنى الحكائي، الذي هو المقابل للمتن الحكائي . وحول المبنى أو الذي سماه الكاتب النص الحكائي، يذكر الأوقات التي تحدث فيها الأحداث، كالليل أو النهار أو الصباح أو السحر أو وقت الغداء، أو الشتاء أو الصيف [2]، وغيرها، وفي التقنية القصرصية الحديثة لا يلتزم الراوي بسير الزمن الطبيعي كما هو، ولكن حسب طريقته في التعبير أو العرض، ولأنّ طبيعة زمن الكتابة لا تسمح بذلك، فزمن الكتابة له بعد واحد أمّا الزمن الطبيعي، فله أكثر من بعد، في تزامن الأحداث أو تعاقبها.

د: المكان:

ويأتي دور المكان في حكايات الجاحظ، فيقسمه الباحث على البيئة الكبيرة والبيئة الصغيرة، لكنّه وقف عند البيئة الكبيرة بشيء من التفصيل، نوعاً ما، أمّا البيئة الصغيرة المتمثلة بالمسجد والبيت والقصر والحديقة، فلا يتجاوز ذكرها سطرين ونصف اً، وأمّا البيئات الكبيرة كالبصرة وبغداد والكرخ والشام ومصر والحجاز، دون أن يذكر ما للبيئة من الأهمية في بناء الحدث أو الشخصيات، سوى إشارة بسيطة إلى بيئة خراسان التي تشتهر بالبخل وأكثر الجاحظ من ذكرها [3]، علماً أنّ السرديات الحديثة أولت اهتماماً كبيراً إلى المكان، وألفت كتب كثيرة في جمالياته، وفي ارتباطه بالشخصيات.

هـ: الوصف:

ويأتي دور الوصف، الذي صنفه إلى وصف نفسي ووصف حسي، ويستهلّه بقوله: "استخدم الجاحظ الوصف في معظم حكاياته، وكان بارعاً في ذلك فهو يستخدم

([1]) بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ: 33.

([2]) ينظر: بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ: 184.

([3]) ينظر: نفسه: 184، 185.

التفصيلات الدقيقة في رسم صوره..." [1]، ويأتي بنماذج تظهر دقة الجاحظ في التصوير النفسي أو الحسي، دون الخوض في تفاصيل الوصف، ووظيفته داخل النص الحكائي، أو مقارنته بالسرد، ونقصد ثنائية (السرد/الوصف)، ولكنّ الناظر إلى البحث يرى أنّ الوصف النفسي أخذ ثلاثة أضعاف الوصف الحسي، ولا ندري، هل لأنّ الجاحظ أبرع في الوصف النفسي منه في الوصف الحسي، أو لأسباب أخرى، كأن يكون معنيّاً بالأسباب الخفيّة الدافعة إلى البخل.

و: الشخصيات:

يشير الباحث هنا إلى أنّ الجاحظ طبع شخصياته بطابع واحد وهو طابع البخل- كما تقدم-، وأنّ هناك نوعين من الشخصيات البخيلة وهما: البخيل الضحية والبخيل المنتصر، فالبخيل الضحية هو: "الشخصية التي يُفرض عليها موقف معين أو يؤخذ منها،(...) البخيل المنتصر: وهو الذي يستغلّ الولائم دائماً، مستغلاً ذكاءه في توفير الطعام"[2]، ويشير إلى أنّ الجاحظ يستخدم الأول للسخرية، وأنّ معظم حكايات الجاحظ تقع تحت النوع الثاني الذي هو بالأحرى شخصية البخيل الطفيلي.

ويخلص البحث إلى النتائج التي توصل إليها، منها نهج الجاحظ "إلى أسلوب الاستطراد فهو ينتقل من حكاية إلى أخرى وقليلاً ما يظهر الرابط بينهما إلاّ في بعض المواقع كحكايات المسجديين وحكايات أهل مرو..." [3]، وهذا مع أنّ البحث لم يخصص للبتّ في هذه المسألة، وأنّ كتاب البخلاء أصلاً، يتميّز عن الكتب الأخرى للجاحظ، بأنّه يحتوي على موضوع واحد هو البخل، ولم يبتعد عنه كثيراً.

ويلاحظ على البحث نوع من الارتجالية وعدم الإحاطة بجميع جوانب العناصر التي هي أساسية ضمن بنية القصص، ولاسيما قصص البخلاء، كالاهتمام بعنصر واحد من ثلاثية الراوي والمروي والمروي له، وكذلك إغفاله بنية الحدث الزمنية، واهتمامه الأكبر كان قد انصب على الإشارات الزمنية في النص، والأزمنة الخارجية للنص كزمن المتن وزمن الرواية أو الكتابة.

---

(1) بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ: 185.

(2) نفسه: 187.

(3) نفسه: 187.

المبحث الثاني:

السرد في كتاب البخلاء

- **السرد عند الجاحظ –البخلاء نموذجاً–[1]:**

إنّ البحوث التي تناولناها كانت تنظر إلى كتاب البخلاء على أنّه كتاب قصص، تتوافر فيه عناصر القصة القصيرة . ولكن مع تطور النظريات التي تتناول الأعمال القصصية، يبدو أنّ مصطلح السرد جاء من أحدث المصطلحات في هذا المجال، وأعمّ في الدلالة على المقولات القصصية ، ونتناول هنا أطروحة تناولت كتاب البخلاء بشكل أوسع، وأكثر تفصيلاً.

كنّا أمام إشكالية مسألة التجنيس في محتويات كتاب البخلاء، لأنّه يحتوي على أنواع وأشكال حكائية من الاحتجاجات والنوادر والملح والطرف والحديث وهذه الكلمات "يُستخدم بعضها محلّ بعض استخداماً تكد [كذا] تمحي الفروق بينها" [2] وغيرها، وقد جمع الجاحظ أكثرها تحت مسمّى القصص، وذلك عند قوله "فأمّا ما سألت من احتجاج الأشحاء ونوادر وأحاديث البخلاء، فسأوجدك ذلك في قصصهم – إن شاء الله تعالى– مفرقاً وفي احتجاجهم مجملاً" [3]، وبحسب الجاحظ فإنّ احتجاج الأشحاء والنوادر وأحاديث البخلاء، مفرق في قصصهم واحتجاجاتهم.

وتتكرر الإشكالية نفسها في العصر الحالي، وهي تنوع الأشكال القصصية، مع وجود الفوارق القليلة وغير الجوهريّة بينها، ك الأقصوصة والقصة القصيرة والرواية القصيرة والرواية، وغيرها من الأشكال الحديثة إضافة إلى الأشكال القديمة، لذلك ترى الباحثة أنّ "السرد العربي مفهوم جديد جامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الحكائي ويتسع لكل ما تفرق من من مصطلحات عربية قديمة وحديثة تتصل كلّها بصيغة أو

([1]) السرد عند الجاحظ –البخلاء نموذجاً –، فادية مروان أحمد الو نسة، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية الآداب، إشراف: أ.د. بشرى حمدي فتحي البستاني، 2004م.

([2]) الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، د.محمد القاضي، دار الغرب الإسلامي ط1، بيروت، 1998م: 6.

([3]) البخلاء، (مقدمة المؤلف): 5.

بأخرى بأحد الأنواع الحكائية" [1]، وعلى الرغم من أنّها تفضّل عند إطلاق مصطلح على نصوص البخلاء، بأنّ أنسب المصطلحات دلالة عليها هو مصطلح القصة، لأسباب: لأنّها أكثر وروداً في عناوين نصوص البخلاء، وإنّ الحديث والطرفة والنادرة نماذج سردية تقترب من القصة وتشبهها، والجاحظ نفسه أطلق القصة على نصوصه[2] السردية، وتحيد عن إطلاق القصة عنواناً على أطروحتها، وتستعيض عنها بالسرد محاولة للتنصل من غواية تحديد الأنواع التي يحتويها كتاب البخلاء، أو لأنّ مصطلح السرد مهيمن على المصطلحات التي تستعمل في هذا المجال، وهو أوسع وأشمل لكلّ الأنواع السردية، ويشمل القصة وغيرها . وتخصّ دراستها بالقسم الذي يحتوي على قصص البخلاء وتضرب صفحاً عن الرسائل الموجودة فيه، وكذلك ما ألحق بالكتاب مما سمّاه الجاحظ (أطراف علم العرب بالطعام)، وهذا القسم الذي رجحنا أنّه قد يكون ألحق بالكتاب، ولكنّه الآن يقع ضمن بنية الكتاب.

وتشير إلى أنّ دراستها تحاول أن تضع الكتاب في سياق التصورات الجديدة، وأن تنظر إليه بعين معاصرة [3]، إلى الجانب السردي فيه، الذي هو محمّل بالعديد من المواصفات الكمية والكيفية، إذ "تشتمل على قواعد سردية مهمة من حيث وجود السارد والمسرود والمسرود له الذين يجعلون من السرد حكاية مكتملة لها بداية ونهاية، وأحداث تتنامى وتبلغ الذروة ثمّ تبدأ بالانفراج لتصل إلى النهاية..." [4]، وهذه الأشياء من البديهات وليس من المميزات. والحكاية المكتملة لها وسط مع البداية والنهاية، ولكن بخصوص الأحداث التي تتنامى وتبلغ الذروة ثمّ تبدأ بالانفراج، فهذه النظرة، نظرة كلاسية، إذ كان التركيز فيها على الحبكة منذ أرسطو الذي قال بأنّ الحدث يجب أن يكون له بداية ووسط ونهاية [5]، وهي اليوم على كلّ حال ليس لها "مكانة مرموقة في

([1]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 3.

([2]) نفسه: 14.

([3]) ينظر: نفسه: 18.

([4]) نفسه: 18–19.

([5]) ينظر: فن الشعر ، أرسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1983م: 64.

هيكل المصطلحات الأدبية المقبولة"[1]، وهذا القول يعود إلى بداية الثمانينات في القرن الماضي، ولم يؤخذ بنظر الاعتبار هنا. ولا ننس ى أنّ أرسطو خصّ كلامه هذا بالمسرحية لا بالقصة، وصار اليوم معناها البناء.

-مكونات الخطاب السردي في كتاب البخلاء:

أ: العنوان:

تشير الباحثة أولاً إلى عنوان الكتاب بوصفه بنية سردية من منظور علم العلامات، وما يحمله من وظائف شكلية وجمالية ودلالية، وهو يمثل الوحدة الصوتية والصورية، المشحونة بالدلالة والممثلة لفكرة النص، وهو نص كلي في بنية مختزلة لغوياً، مكثفة دلالياً تساعد على فهم النص وكشف دلالته، وهو أيضاً يكشف عن بنية فقيرة لغوياً لأنّه جاء كلمة مفردة، من (ال) التعريف وجمع التكسير، أي: (البخلاء)، هذا من جانب وأمّا من جانب آخر ففي علاقته بالعمل ككل ، أي: (قصص كتاب البخلاء) ، لم يؤخذ من عناوينها، حيث أنّنا لا نجد عناوين فرعية تحت هذا الاسم داخل الكتاب، وإنّما انتزع من السياق العام لقصص المجموعة [2]، وقد تتكرر كلمة البخل ومشتقاتها داخل العمل، ولا شكّ أنّ قصص البخلاء غالبة على الكتاب وإلاّ فالكتاب يحوي على مواضيع أخرى كالرسائل وأخبار الأكول والطفيليين وأطراف من علم العرب بالطعام، وبعد هذه النظرة العلاماتية أو السيميائية التي تهتم أول الأمر بالعن اوين ودلالاتها، وكما هو معلوم "فإنّ أول عتبة يطؤها الباحث السيميولوجي، هو استنطاق العنوان واستقراؤه، بصرياً ولسانياً أفقياً وعمودياً"[3] وتأخذ الدراسة منحى سردياً بنيوياً فيما بعد، فتنتقل من السيميائية السردية إلى البنيوية السردية، لكشف البنيات السردية المختلفة.

ب: الاستهلال:

تستشهد الباحثة عند الحديث عن الاستهلال بمقولة لأرسطو في (فنّ الخطابة)، حيث يقول بأنّ "الاستهلال هو إذن بدء الكلام، ويناظره في الشعر المطلع، وفي فن

([1]) الحبكة، إليزابيث دبل، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر-العراق، 1981م: 9.

([2]) السرد عند الجاحظ -البخلاء نموذجاً-: 26-30.

([3]) السيميوطيقا والعنونة، د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد 25، العدد3، الكويت، يناير- مارس، 1997م: 97.

العزف على الناي الافتتاحية"[1]، ويبقى البدء غائماً أو غير محدد، أهو كلمة أم جملة أم ماذا؟ وتشير بعد ذلك إلى ماله من الأهمية بحيث "يوجب على السارد الاعتناء به وتحسينه [وتستطرد بأنّ] الحديث عن بنية الاستهلال التي افتتح بها خطاب البخلاء مَتنهُ السردي يستلزم تحديد السارد الذي صاغ ذلك الاستهلال ونطقه، إذ إنّ ظاهرة تعدد الساردين الواضحة في تلك البنية تطرح سؤالاً مهماً هو: من السارد في قصص البخلاء؟"[2]، وهذه المقولة تؤكد أنّ الاستهلال هو ما نطق به السارد، ولكنّها في آخرها تعود وتعدل عمّا أقرّت به، في أنّ الاستهلال هو ما نطق به السارد، لتصبّ كلامها على السارد دون المسرود، فأشارت إلى أنّ "جمل الاستهلال في قصص البخلاء بصيغ متنوعة مثل: حدّثني عمرو بن نهيوي، وقال ثمامة، وحكى أبو إسحاق..." [3]، وهذا ما يجعلنا نتعامل مع نصوص البخلاء على أنّها أخبارٌ تأريخية وليست قصصاً فنية تمتلك بنية استهلالية تفصح عمّا في مبناها القصصي.

ولو دقّقنا في نص أرسطو آنف الذكر لوجدنا أنّه يقصد بالاستهلال بداية النص وليس السارد أو صاحب النص، وكما أشار إلى أنّ في الشعر يقابله المطلع، فمثلاً لو قلنا: (قال امرؤ القيس: قفا نبك...) فإنّ عبارة (قال امرؤ القيس) لا يعد استهلالاً، فالاستهلال يبدأ من (قفا نبك...)، وأمّا بخصوص الافتتاحية في العزف على الناي فقد وضح ذلك بنفسه بـ"أنّ عازفي الناي، إذا عزفوا لحناً جميلاً وضعوه في افتتاح المعزوفة كأنّه لحنها"[4]، وكأنّه يتحدّث هنا عن اقتباس لحن وجعله في المقدمة، ليكون جزءاً من المعزوفة ولا يتحدّث عن صاحب المعزوفة.

يبدو أنّ الذين ينظرون إلى الأسانيد في القصص أنّهم تعاملوا مع هذه النصوص تعاملاً بصرياً، إذ إنّنا نرى في بعض قصص البخلاء أنّها تبدأ بالجمل التي ذكرت وإنها انتقلت من طريقة سرد الأخبار التأريخية، وإنّها ليست جزءاً من القصة، فالقصّة

---

(1) الخطابة، أرسطوطاليس، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات–الكويت، دار القلم–بيروت، 1979م: 230.

(2) السرد عند الجاحظ –البخلاء نموذجاً–: 36.

(3) نفسه: 37.

(4) الخطابة: 230.

التي تطلق عليها في هذه الدراسة هي: (المسرود)، وفيه تكمن الفنية أو الجمالية، وتشير إلى أنّ "ورود الاستهلال بوصفه نوعاً من الإسناد فقد ضمّ كتاب البخلاء قصصاً أخرى انفرد السارد الرئيس بسردها" [1]، فبدل أن تجعل الاستهلال نوعاً من الإسناد، وليس العكس، الذي هو أقرب إلى الصواب، فكان لابدّ أن يكون التركيز على القصص التي ليس فيها سندٌ، أو ترك السند في المسند والحديث عن القصص بوصفها بنية قائمة بذاتها.

وهناك مسألة مهمة بخصوص السند أشار إليه الجاحظ نفسه، في جعل السند بنية استهلالية ذات طاقة إيحائية، في قوله: "ولو أنّ رجلاً ألزق نادرة بأبي الحارث جمّين والهيثم بن مطر... ثمّ كانت باردة، لجرت على أحسن ما يكون، ولو ولّد نادرة حارة في نفسها مليحة في معناها، ثمّ أضافها إلى صالح بن حنين وإلى ابن النواء وإلى بعض البغضاء لعادت باردة ولصارت فاترة"[2]. ولكنّنا في هذه الدراسة وفي غيرها، لم نر من يبحث في هذه الأسماء، وكيف أثّرت في طاقة القصة الإيحائيّة وحرارتها، وإمكان الاعتماد عليها كأنّها بنية استهلالية.

ج: مستويات السرد:

تعرّف الباحثة مستويات السرد بأنّها "أن تظهر إلى جانب القصص الرئيسة قصة ثانوية، هي في رأي تودوروف أقلّ اندماجاً في مجمل السرد من القصص الرئيسة، (...) تكون مفتاحاً لتلك القصص ويعرف هذا المظهر السردي بالقصة المضمّنة، أو القصة داخل القصة"[3]، وهذه عند الشكلانيين الروس عبارة عن "طريقة تضمين قصة قصيرة قصةً قصيرة أخرى، إنّ الوسيلة الأوسع انتشاراً هي سرد هذه القصص أوالحكايات بغية تأخير اكتمال هذا الحدث أو ذاك(...) [كما] تؤخر شهرزاد في(ألف

([1]) السرد عند الجاحظ –البخلاء نموذجاً–: 42.

([2]) البخلاء: 7.

([3]) السرد عند الجاحظ –البخلاء نموذجاً–: 45.

ليلة وليلة) بواسطة حكاياتها أيضاً، موعد إعدامها"[1]، وفي هذه الطريقة تظهر قصديّة السارد في عدم إكمال القصة بسرعة.

وفي التطبيق تستشهد بنموذج واحد من نماذجها فقط وهو عند قولها: "وقد تتعدد مستويات السرد حتى تصل إلى ثلاث [كذا] مستويات كما في قصة (الباسياني) ومطلعها: حدّثنى أبو جهجاه النوشَرواني قال: حدّثني أبو الأحوص الشاعر، قال: كنّا نفطر عند الباسياني فكان يرفع يديه قبلنا، ويستلقي على فراشه، وبناء على صيغة الإسناد المرتب التي تشكّل منها النص فقد برزت ثلاث قصص، كلّ واحد منها مندرجة في الأخرى..."[2] فهي تشير إلى كلّ سند على أنّه قصة بحد ذاته، ولكن بأيّة حال من الأحوال لا يمكن أن يؤدي تعدد السند إلى تعدد القصص وتداخلها، وبعد ذلك تشير إلى قصص (أهل خراسان) وقصة (الكندي)، فهذه القصص يمكن لها أن تكون أنموذجاً صالحاً لتداخل القصص أو تضمينها، لأنّ في كلّ من هذه القصص قصة إطارية تكتمل أجزاؤها بقصص أخرى قصيرة.

د: ثنائية السارد والمسرود له:

تقول الباحثة: "إنّ العناصر المكوّنة لكل فعل تواصلي في السرد هي (سارد–مسرود–مسرود له"[3]، ولكنّها تعقد هنا ثنائية بدل الثلاثية التي أقرتها بكلامها من قبل. ونراها في مكان آخر تعرّفنا بالسارد "بوصفه تقنية يستخدمها الروائي في قصته"[4]،–ولا ندري كيف يمن أن يعدّ السارد تقنية– تحت عنوان (علاقة السارد بالمسرود)، وتستبق في هذا بالحديث عن ثنائية (السارد والمسرود له) قفزاً على (المسرود)، مع أنّ الحديث بمجمله يدور حول (ثلاثية) السارد والمسرود والمسرود له في التطبيق، وذلك من خلال الأمثلة التي تسوقها، كما يلي:

([1]) نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982م: 142.

([2]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 47. وينظر: البخلاء: 45.

([3]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 22.

([4]) نفسه: 59.

فقصة ليلى الناعطية تتكون من(سارد رئيسي وقصة ليلى الناعطية والمسرود له الرئيس)، وفي قصة الحزامي (السارد الرئيس يسرد سبعة قصص إلى المسرود له الرئيس)، وفي قصة وليد القرشي (السارد الرئيس يسرد قصتين إلى المسرود له)، وأمّا في قصة المسجديين فقد (انتقلت قصة الشيوخ الخمسة من خلال السارد الرئيس إلى القوم ثمّ إلى المسرود له الرئيس)[1]، هكذا انتقلت إلى تعدد (السارد والمسرود والمسرود له)، وبهذا تكون قد أطلعتنا على ثلاثية السارد والمسرود والمسرود له، مع أنّ عنوان المبحث هو (ثنائية السارد والمسرود له).

هـ: علاقة السارد بالمسرود:

كان من الأولى أن يكون الحديث عن هذه العلاقة مندمجاً مع الحديث عن المنظور، في الأساليب السردية، ولكن لابدّ لنا –هنا– أن نسجّل بعض الملاحظات. لأنّنا نهتم بالمنهج وكيفيةِ علاج الموضوع وطريقته، كما نهتم بالموضوع المنقود الذي هو كتاب البخلاء سواء بسواء. ولتعدد (مستويات السرد وصيغه والضمائر فيه) نحتاج أحياناً إلى دقة أكثر في تحديد هذه العلاقة بين السارد والمسرود، ففي الوضع الذي يخصّ السارد المتماهي بمسروده الذي يتجلى بوصفه شاهداً على الأحداث التي يسردها، يأتي ذكر قصة (الحمار وماء البئر)، واقتُطع الجزء الذي يكون السارد فيه شاهداً من الجزء الذي كان فيه مشاركاً، والنص المقتطع هو: "وزرته أنا والمكي وكنت على حمار مُكاري ، والمكيّ على حمار مستعار، فصار الحمار إلى أسوَ أ من الحال الزُّور، فكلّم المكي غلمانه فقال: لا أريد منكم التبن فما فوقه، اسقوه الماء فقط، فسقوه ماء البئر، فلم يشربه الحمار وقد مات عطشاً، فأقبل المكي عليه، فقال: أصلحك الله إنّهم يسقون حماري ماء بئر، ومنزل صاحب الحمار على شارع دجلة فهو لا يعرف إلاّ العذب، قال: فامزجوه له يا غلام، فمزجوه فلم يشربه، فأعاد المسألة فأمكنه من أذن من لا يسمع إلاّ ما يشتهي"[2]، جاء التعليق على هذا الجزء بـ"فالقصص السابقة تؤكد علاقة مباشرة بين السارد والمسرود الذي يسرده، إذ كان حاضراً مشاركاً فيه بوصفه شاهداً على الأحداث عالماً بكلّ تفاصيلها، فالمسافة بينه وبين تلك الأحداث غائبة لأنّه

([1]) ينظر: السرد عند الجاحظ –البخلاء نموذجاً–: 53، 54، 55، 56.

([2]) البخلاء: 54–55. السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 63.

يسرد متناً شاهده بنفسه" [1]، فالسارد إذن: كان (حاضراً، مشاركاً، شاهداً)، عالماً بكل تفاصيلها، فقد ذكرت أسماء كلّ أنواع الساردين دون أن ندري أيّاً منها ينطبق تماماً على ما ذُكر، علماً بأنّ الحديث هنا عن السارد الشاهد فقط. وبعد ذلك يأتي الكلام على تحصيل حاصل لنوعين من الساردين وهما السارد المفارق لمسروده والمتماهي معه، "وبذلك يثبّت السارد تواجده الدائم في كلّ نص من نصوص البخلاء فهو مبدع السرد والمتحكم فيه سواء كان مفارقاً له أو متماهياً، وهذا يمنحه صفة السارد العليم، كما يدلّ على أهميته بوصفه عنصراً مهماً..." [2]، هذا يعني أنّه في كلّ الأحوال كان سارداً عليماً، والسارد العليم ليس إلاّ واحداً من أنواع الساردين الذين ذكرتهم، أو هو الذي يسرد بصيغة الغائب. وتأتي إلى القول "وضبط وجود السارد وعلاقته بالمسرود يوجب الحديث عن تواجد المسرود له" [3]، مع أنّ المبحث مخصص للسارد وعلاقته بالمسرود، وأمّا المسرود له، فقد يكون حاضراً وقد يكون مفترضاً، وإنّ المسرود هو الذي يحدّد نوع وطبيعة السارد، من خلال الضمائر التي تأتي في ثناياه، إذ لا يوجب علينا تحديده وعدم تحديده.

و: وظائف السارد:

هذا المبحث في (رصد وظائف سارد البخلاء وتقنياته) كما يظهر من العنوان، وأوّل ما نشاهده هو مخطّط ياكبسون الذي يتحدث فيه عن وظائف اللغة، وليس عن وظائف السرد:

"السياق(مرجعية)

المرسل(انفعالي)....الرسالة (شعرية)...... المتلقي(إفهامية)

الاتصال(انتباهية)

الشفرة(ميتالسانية – لغوية شارحة) "[4]

([1]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 63.

([2]) نفسه: 64.

([3]) نفسه: 64.

([4]) ينظر: قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر–الدار البيضاء، ط1، 1988م: 27، 33. السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 66.

وكما نرى فإنّ لكلّ عامل من عوامل التواصل في المرسلة اللغوية وظيفته، ولكن عند التطبيق تضرب بهذه الوظائف صفحاً، فتركّز على وظائف السارد فقط، التي من المفترض أن تكون وظيفة واحدة كما نقلت عن ياكبسون مخططه الذي يوهم منه أنّه يخصّ السرد. تشير فيما بعد إلى سبع وظائف للسارد، وتقول بأنّ في متن البخلاء توافر سارده على وظائف عدّة، "انحصرت في سبع وظائف هي: (الوظيفة السردية والوظيفة التنسيقية والوظيفة الإبلاغية والوظيفة الاستشهادية والوظيفة الانتباهية والوظيفة الإفهامية والوظيفة التفسيرية أو التعليقية)."[1]، ونرى الخلط الواضح فيها بين الوظائف اللغوية والسردية، كإلصاق وظائف العوامل الأخرى بالسارد، كالانتباهية والإفهامية. ولكنّها تأخذ الكاتبة هذه الوظائف من سمير المرزوقي وجمال شاكر، كما مبيّن في هوامش الوظائف المذكورة، ما عدا الوظيفة الأيديولوجية [2]، فتنقلها باسم الوظيفة التفسيرية أو التعليقية، وهما بدورهما أخذتا من (خطاب الحكاية) لجيرار جنيت الذي يعتبرها من "خصوصية السرد البروستي"[3] في روايته (بحثاً عن الزمن الضائع)، "وليست أيّة منها (ما عدا المقولة الأولى) أساسية تماماً" [4] أي الوظيفة السردية، بحسب جيرار جنيت، وهذا يعني أننا لازلنا بصدد خصوصية السرد الجاحظي التي ليست من الضروري أن تتطابق مع السرد البروستي. وإذا أردنا أن نحدد هذه الخصوصية للسارد في البخلاء، أمكننا أن نقول : إن الوظيفة الإشهادية (وليست الاستشهادية، كما توهّمت الباحثة) أو البيّنة والإيهام بالواقع من خلال التركيز على الجانب المضحك للشخصيات، إضافة إلى تدخلاته لتبليغ رسالة أخلاقية، من أبرز ما يتميز به السارد من بين الوظائف الأخرى عدا السردية، لأنّ هذه القصص تتميز بدقة وواقعية، واعتمادِ الإسناد والاستدلال ، كالاستد لال على بخل أهل خراسان ببخل

([1]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 66-67.

([2]) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية- بغداد، 1986م:105.

([3]) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جنيت، ترجمة: محمد معتصم وآخرين، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، القاهرة، 2000م: 264.

([4]) نفسه: 265.

حيواناتهم[1]. وأنّها أكثرُ ما تؤكد عليه هو نقد الواقع المعوج، واستبداله بآخر أكثرَ سمواً واعتدالاً.

-عناصر البناء السردي:

خُصّص الفصل الثاني لـ(عناصر البناء السردي) وتحديداً يعنى "بدراسة العناصر الفنية –الزمان والمكان والحدث والشخصية– المشكلة للحمة الخطاب السردي" [2]، وتذهب الباحثة إلى أنّ تواشجاً قوياً يشدّ هذه العناصر، وأنّ "المكان والزمان يرتبطان ويتأثران بكلّ من الحدث والشخصية" [3]، بحيث يجعلان الزمان والمكان واضحين ومدركين، وإن كنّا ندرك قدراً من تأثر(المكان والزمان) بالشخصية التي هي تضطلع بالأفعال والأحداث، أي: "يقوم الزمان والمكان بتحديد ملامح العنصرين الآخرين" [4]، وإنّ تأثير كلّ من (الزمان والمكان) يبدو أكثر وضوحاً وواقعية في الشخصيات والحدث، لأنّهما بمثابة الإطار لكلّ من الشخصية والحدث، وهذا الذي قام عليه بعض المناهج النقدية الحديثة التي أصبحت تهتمّ بالبيئة والعصر وتأثيرهما في المبدعين.

وخصّصت الباحثة لكلّ من العناصر الأربعة مبحثاً كاملاً، فالمبحث الأول يدور على بناء الزمان، وإن نرى في العناوين الفرعية تستعمل مصطلح (الزمن) كالزمن الطبيعي والزمن النفسي ويتكرر المصطلح على طول المبحث.

وإنّ الذي نلاحظه هو كثرة الاقتباسات وتضاربها التي تؤدي أحياناً إلى نوع من التيه والحيرة، فعندما تعلن أنّ الزمن عنصر أساسي في النص الأدبي، لاسيّما السردي تنجرّ إلى القول: بـ"أنّ السرد القصصي يرتبط بالزمن ارتباطاً وثيقاً" [5]، وتستشهد بقول لعبد الملك مرتاض بأنّ الزمن: (لحمة الحدث)، ومن سيزا قاسم بأنّه (لا نستطيع دراسته

---

(1) ينظر: البخلاء: 18.

(2) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 75و76.

(3) نفسه: 76.

(4) البناء الفنّي لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم، ط1، بغداد، 1988م: 18.

(5) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 78.

دراسة تجزيئية) [1]، وتقرر بأنّه قابل للتحليل داخل البنيات السردية، والتطبيق العملي، ولكنّنا نرى أنّها دَرست الزمن دراسة تجزيئية، أو ما يوهم بذلك من خلال المبحث الأول الخاص ببناء الزمان، وأنّه فُصّل عن بناء الحدث الذي أتى في المبحث الثالث.

1-بناء (الزمان):

نرى الباحثة مغرمة بالاقتباس بشكل لافت، فنقرأ مثلا في الجزء النظري الخاص ببناء الزمان، ما يلي: الزمن عنصر أساسي في بناء النص الأدبي، لاسيما السردي، لا سرد بدون زمن، هو محقق الإنجاز، يربط الأحداث، يدفع الأشياء إلى الحركة والنمو، ضابط الفعل، عنصر محوري يترتب عليه عناصر التشويق، لحمة الحدث لا يمكن دراسته دراسة تجزيئية، إنّ السرد القصصي يرتبط به ارتباطاً وثيقاً، هو القصة وهي تتشكّل، وهو الإيقاع يضبط أحداثها، عنصر السرد الروائي [2]، وغيرها من العبارات. ولا شك أنّ تراكم هذه العبارات التي هي في غالبيتها العظمى مقتبسة ، يؤدّي إلى تيه القارئ بينها، وقد تأتي النتائج عكسية، لا يؤمن فيه من الوقوع في التناقض، فمثلاً كيف نوفق بين (الزمن عنصر أساسي)، و(الزمن هو القصة)، أو بين (لا يمكن دراسته دراسة تجزيئية) وبين عنوان المبحث الذي هو مخصص لبناء الزمن، أو بين (يدفع الأشياء إلى الحركة والنمو) وبين ما يأتي فيما بعد من أنّه عندما تحدّثت عن الترتيب السردي قالت بأنّه مظهر مهمّ من مظاهر الزمنية السردية يتعلّق بالأحداث. ومن جانب آخر، تحتاج هذه العبارات إلى الإيضاح، فلا فائدة من الإطلاق من دون أن توضح ما نقلته على الأقل ولو لم تطبقه، فحينئذ نكون أمام مخالفتين. فمثلاً لا يمكن أن يفهم القارئ (غير المختص) من الإيقاع الذي هو ما قصد به جيرار جنيت بالإيقاع الزمني الذي يدرس من خلال تقنيات: "الخلاصة، الاستراحة، القطع، المشهد" [3]، ولا شكّ أنّ الجاحظ له تميّز إيقاعيّ خاص في نثره، الذي سمّي

([1]) ينظر: السرد عند الجاحظ -البخلاء نموذجاً- : 78. في نظرية الرواية: 207. بناء الرواية: 34.

([2]) ينظر: السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 78-79.

([3]) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: 76.

بالاستطراد، والانتقال بين الجدّ والهزل، وهذا ما أشار إليه في مقدّمة البخلاء، فكان من الواجب النظر إلى هذه المسألة، وانعكاسها على قصصه زمنياً.

إنّ تشكّل الحدث والزمن لا يختلفان كثيراً، وكأنّنا نرى تكراراً، فهناك تكرار في المبحث المخصّص للأحداث، لِما ذكر في الفصل الخاص بالزمن، فعلى سبيل المثال: البناء المتتابع في مبحث الحدث "يقصد به تعاقب الأحداث في الزمن" [(1)]، والبناء المتداخل "تتداخّل فيه الأحداث دون الاهتمام بالتسلسل الزمني... من خلال الاسترجاع والاستباق"[(2)]، وهما من صلب المفارقات السردية التي درست في بناء الزمن من قبل. والبناء المتوازي "تتوازى فيه الوقائع التي تؤلف الحدث(...) بزمان واحد وأمكنة متعدّدة"[(3)]، فالزمن الواحد هو الذي يجعله متوازياً. والبناء المكرر الذي ذكرته الباحثة، واستشهدت بقصة (فلان بن فلان) الذي قال للضيف الذي جاء متأخراً، والمائدة كانت موضوعة بعد: "أجهز على الجرحى، ولا تعرض للأصحاء، (...) اعرض للدجاجة التي قد نيل منها، وللفرخ المنزوع الفخذ..."[(4)]، وهذا النوع من الكلام أقرب إلى السمات الشعرية، ظهر هنا في السرد.

تتألف القصة من معنويين وحسّيين، أمّا المعنويان فهما الزمن والحدث، وأمّا الحسّيان فهما الشخصية والمكان، وإنّ الزمن والحدث يتمازجان أو يسيران معاً.

تترتب على كثرة الاقتباسات مزالق كثيرة، كالوقوع في الخطأ، فعندما تنقل عن سيزا قاسم وهي تتحدّث عن نوعين من الزمن، وهما: الزمن النفسي أو الزمن الداخلي، والزمن الطبيعي أو الزمن الخارجي، حيث نقلت عنها بتصرّف وقالت بأنّ سيزا قاسم "ترى أنّ الأزمنة الخارجية تشمل زمن الكتابة والقراءة(...)، أمّا الأزمنة الداخلية فتمثّل عندها أحداث الرواية في تتابعها وترتيبها ووضع السارد بالنسبة لوقوعها وللزمن الداخلي هذا زمنان هما: 1-الزمن الطبيعي(...) 2-الزمن النفسي أو الذاتي..." [(5)]،

([1]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 129.

([2]) نفسه: 132.

([3]) نفسه: 134.

([4]) البخلاء: 44. السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 136.

([5]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 79-80. ينظر: باء الرواية: 33، 63، 72.

ونرى هنا خلطاً واضحاً بين الزمن الداخلي الذي أشارت إليه بأنّه يتمثّل بترتيب الأحداث، والزمن الداخلي الذي هو الزمن الطبيعي والزمن النفسي . لاشكّ أنّ الزمن الطبيعي والزمن النفسي ليسا من الزمن الداخلي للنص وإنّما ما أقرّته من قبل بأنّه يتمثّل في ترتيب الأحداث وتتابعها.

وتقرّر بأنّها "قبل البدء في توضيح التقنيات الزمنية المتجلّية في قصص البخلاء لا بدّ من الإشارة إلى نوع الزمن المستخدم فيها وبعد قراءة تلك القصص وفحصها اتضح أنّ زمنها كان زمناً طبيعياً" [1]، وتأتي ببعض النماذج التي ذكرت فيها الأزمنة الطبيعية، كالليل واليوم أو الزمن التأريخي كـ(تشرين الأول) وغيره، فتسمّي الأول (كونياً) والثاني (تأريخياً)، وتشير إلى تحديد غير مباشر، كإتيان اسم (معاوية) أو سليمان بن عبد الملك، وترى فيهما دلالة زمنية.

وإنّنا عندما نتحدّث عن الزمن في القصة يذهب بنا البال إلى الإيقاع الذي يتولّد من الاسترجاعات والاستباقات والحذف والوقف وغيرها، وأنّنا بإزاء عنصر التشويق الذي يتولّد منه، فيجعل القارئ في حالة الترقب لما ستؤول إليه القصة أو مصير الشخصيات، وعليه يكون مكمن الجماليات، أكثر من غيرها من الإشارات الزمنية.

ونرى تبايناً بين عنوان الفصل والعناوين الفرعية، فعنوان الفصل هو بناء الزمن والعناوين التي تندرج تحته هي:

1-الترتيب السردي بعنصريه (الاسترجاع، والاستباق).

2- الحركة السردية التي تشمل :

1) تسريع السرد: أ- الخلاصة. ب- الحذف.

2) إبطاء السرد: أ- المشهد. ب- الوقف.

3-التواتر السردي ويشمل: أ-السرد المفرد.

ب-السرد المكرر.

ج- السرد المؤلف (المتعدد)[2].

([1]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 80.

([2]) ينظر: نفسه: 82-108.

نحن بحاجة هنا إمّا إلى تغيير عنوان الفصل فنقول: (بناء الزمان والسرد) بدل (بناء الزمان) أو أن نجعل كلمة الزمن تسري في العناوين الفرعية، لأنّ كلمة الزمن لم تأخذ إلاّ أقلّ مساحة من التحليل والكلام. ومرت مرور الكرام على الزمن الطبيعي والنفسي وخصصت ثلاثة أرباع الكلام أو أكثر للحديث عن السرد، ترتيباً وحركة وتواتراً.

ويمكن القول إنّ الاختلاف بين النظامين–نظام تتابع الأحداث في القصة ونظام تتابعها في الخطاب– لا يعني انعدام الترتيب الزمني للقصة، بل "يكشف عن القيمة الكاملة لترتيب آخر يراعى بصرامة هو الترتيب السردي: فترتيب الكلمات والفقرات هو الذي يحدّد المحور الزمني " [1]، ولا يمكن لترتيب للكلمات والفقرات أن يؤدّي إلى الترتيب السردي دون أن نعلم ماهية هذه الكلمات والفقرات. فلا الأحداث في قصة مريم الصناع تبدأ عند النقطة الثامنة أي عند موتها ثمّ يتلاعب السارد بأحداثها، فيرجع إلى بداية القصة التي هي لحظة ولادة مريم الصناع لابنتها، والتي تمثّل النقطة الأولى في القصة، وبعد ذلك بالاقتصاد لها وتزويجها، وتجهيزها بأحسن الجهاز إلى آخر القصة عند موت مريم وثناء زوجها عليها، عندما يحزن لموتها ويثني عليها [2]، فالسارد تلاعب بالأحداث كي يشوّق القارئ إلى معرفة القصة من بدايتها.

–الترتيب السردي:

أ: الاسترجاع:

وأول مظهر من مظاهر الترتيب السردي هو الاسترجاع، الذي عرّفته بأنّه "شكل من أشكال المفارقة السردية تتم في استعادة أحداث وقعت في الماضي..." [3]، ويستوقفنا هنا عبارة (شكل من أشكال المفارقة السردية) فالكلام العام كان على الترتيب السردي وليس المفارقة السردية وهذا التداخل بين التعابير مردّه إلى كثرة وتنويع المصادر بين القديم والجديد منها. وتذهب الباحثة إلى أنّ"الاسترجاع من أكثر تقنيات البنية الزمنية سيادة فيها إذ يندر أن تخلو قصة منه" [4]. وهذا الكلام ربّما يصدق على

([1]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 83.

([2]) ينظر: نفسه: 84–85.

([3]) نفسه: 86.

([4]) نفسه: 88.

حال الشخصيات الحاضرة بكثرة، عندما يتكلم السارد عنها ثم يرجع إلى الماضي لتصديق ما قاله عن هذه الشخصية في الوقت الحاضر، ويبدو فيه المبالغة أو أنّها اشتبهت بكون القصص تبدأ بصيغة الماضي. فأحياناً يعرف بشخصية وبعد ذلك يستذكر قصة لها. ففي قصة (ليلى الناعطية)، تبدأ القصة بـ"وأمّا ليلى الناعطية، صاحبة الغالية من الشيعة، فإنّها مازالت ترقع قميصاً لها وتلبسه حتى صار القميص الرقاع..."[1] فلا يمكن أن نعدّ (مازالت ترقع...) استرجاعاً لأنّ ما قبل هذه العبارة استهلال للقصة (تعريف بالشخصية) أو وضعية بدئية (اسهلالية)، وأنّ الأحداث لم تأخذ مجراها في الجريان حتّى نسترجع إلى أحداث ما قبل الحدث الذي بدأ به السارد. وتشير إلى ثلاثة أنواع من الاسترجاع (الخارجي والداخلي والمزجي)، أمّا الخارجي فيحيل إلى كتاب (بناء الرواية) لسيزا قاسم بأنّه هو: "استرجاع يعود إلى ما قبل بداية الحدث الذي يسرد" [2]، فهذا استرجاع بشكل عام وليس نوعا منه فالصحيح عند صاحبة النص هو أنّ "يعود إلى ما قبل بداية الرواية" [3]، وهناك فرق شاسع بين بداية الحدث الذي يسرد وبين بداية الرواية، ففي الثانية يقع زمنه خارج الزمن العام لأحداث الرواية وفي الأولى يمكن أن يكون خارج الزمن العام للقصة أو الرواية، وكما يمكن أن يكون الاسترجاع قريباً وداخلاً في زمن داخلي بعد بدء الرواية أو القصة، ومثّلت الباحثة بقصة خالد بن يزيد التي تسترجع فيها الشخصية إلى ذكر الماضي عن طريق استذكار بعيد وخارج عن الأحداث التي بدأت بها القصة، وقصة الشيخ الأهوازي في السفينة مع رجل آخر باسم (رمضان) الذي يكون الاسترجاع داخلاً في نطاق زمن القصة بشكل عام [4]، ففي القصة ينهى الشيخ الأهوازي رمضان عن أن ينظر إليه، وهو يأكل وحده، بحجّة أنّ عينه مالحة، وتنتهي القصّة بضرب الآخر له ضرباً شديداً،

([1]) البخلاء: 37.

([2]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 88.

([3]) بناء الرواية: 54.

([4]) ينظر: السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 89-90.

وبعد الانتهاء يقول له الشيخ: "قد أخبرتك أنّ عينك مالحة" [1]، لا شكّ أنّ هذا الإخبار يشير إلى كلام قيل خلال القصة، وليس قبل بداية القصة أو السرد.

ب: الاستباق:

ويأتي بعد الاسترجاع الاستباق، فتتحدّث عن وظيفته الجمالية والدلالية، مثل: التطلّع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث [2]، وخلق حالة من الانتظار عند المسرود له، وأشارت إلى وجود نسبة قليلة مقارنة بالاسترجاع، مع أنّهم "عملوا في الغنى عمل الخائف من زوال الغنى"[3]، وهذه نفسيتهم، وديدنهم كذلك، ولكن على الصعيد النصي لا يتحقق كقصة زبيدة بن حميد، ففيها "سكر زبيدة ليلة، فكسى صديقاً له قميصاً، فلمّا صار القميص على النديم خاف البدوات، وعلم أنّ ذلك من هفوات السكر، فمضى من ساعته إلى منزله فجعله برنكاناً لامرأته"[4]. خوفاً من أن يستردّه منه، بعد ذهاب السكر منه، وقد تحقق ذلك فطلب منه أن يردّه إليه، آخر القصة، هذا مع عدم وجود دليل في النص على وجود الاستباق من الشخصيّة، سوى خبر للسارد العليم.

-الحركة السردية:

تؤسّس الباحثة كلامها في الحركة السردية بقولها: "تعدّ الحركة السردية حركة أساسية للسرد-من جهة تعامله [كذا] مع الزمن-لأنّها ترتبط بوتيرة سرد الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها" [5]، وبالرجوع إلى المصدر الذي أخذت منه، نجد أنّ حسن بحراوي يقول: "يمكننا الحديث بوجه عام عن حركتين أساسيتين للسرد الروائي من منظور تعامله مع الزمن" [6]، إذن فهناك حركتان أساسيتان، وليست حركة واحدة، وهما: (تسريع السرد، وإبطاء السرد)، فيشمل تسريع السرد: (الخلاصة والحذف)، ويشمل إبطاء السرد: (المشهد والوقف)، وهذه الحركات هي التقنيات السردية التي

([1]) البخلاء: 148.

([2]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 91.

([3]) البخلاء (مقدمة المؤلف): 2.

([4]) نفسه: 36.

([5]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 94.

([6]) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990م: 191.

يصطنعها السارد، فيمكن لها أن توجد في أي عمل سردي، لأنّ السارد لا يستطيع أن ينقل الأحداث كما هـ ي دون اللجوء إليها. لأنّه لا يمتلك إلاّ الكلمات لنقل الأحداث، حتى لو امتلك الكاميرا، مثل السينمائي، فلا يستطيع أن يتخلّى عنها.

1-تسريع السرد:

أ: الخلاصة:

أتت الباحثة بنماذج جيّدة من كتاب البخلاء للتلخيص أو الخلاصة، ولكنّها من جانب آخر، جاءت بمقتبسات نظرية لتطبّقها حرفياً على قصص البخلاء، فمنها ما أخذت عن سيزا قاسم، التي ترى أنّ وظائف الخلاصة ست، نذكر منها الوظيفة السادسة التي هي(تقديم الاسترجاع) [1]، وصحيح أنّ هناك استرجاعات جاءت على شكل الخلاصة، عندما لم تجد الشخصية فائدة في تفصيلها، كما تذكر وتستشهد الباحثة بنماذج منها، في هذا المجال ، ولكن نرى في بعض قصص البخلاء، شكّل الاسترجاع قصة كاملة، دون أن يلجأ السارد إلى تلخيصه بشكل واضح، مثل قصة: محمد بن أبي المؤمل، فالقصة تبدأ بـ"قلت لمحمد بن أبي المؤمّل: أراك تطعم الطعام وتتخذه، وتنفق عليه مالك وتجوّده(...) قال يا أبا عثمان أنت تخطئ وخطأ العاقل أبداً يكون عظيما..." [2] وهكذا يستمرّ الحوار إلى أكثر من ثلاث صفحات، فبعد أن يئس السارد(الجاحظ) منه بدأ بالرجوع إلى ماضي محمد بن أبي المؤمل وأتى بأكثر من استرجاع، عند كلامه وكان كثيراً ما يكرر (كان)، مثل: (وكان كثيراً ما يقول)، (وإذا كان في منزله فربّما دخل عليه صديق له)، (وكان يستعمل على خوانه من الخدع والمكاييد والتدابير)، و(واشترى مرة شبوطة وهو في بغداد) وهكذا شكّلت الصفحات الخمسة الباقية استرجاعات لأحداث مرّت بها هذه الشخصية.

ولا يكون كل استرجاع ملخصاً، وقد نصادف نوعاً من الخلاصة التي هي أقرب إلى الوصف منها إلى الخلاصة، وذلك عند قولها: "فإنّ السارد غالباً يلجأ إلى نوع آخر من التلخيص يتجلى في بداية القصص ويحقق وظيفة مهمة في تهيئة المسرود له لمعرفة

---

(1) ينظر: بناء الرواية: 78. السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 97.

(2) البخلاء: 94-101.

الشخصية التي سيتحدّث عنها وكذلك الموضوع الذي ستتناوله القصة" [1]، وكما في قصة (خالد بن يزيد) حيث استهلها السارد بقوله: "وهذا خالد بن بن يزيد مولى المهالبة-وهو خالويه المكدّي- وكان قد بلغ في البخل والتكدية وفي كثرة المال المبالغ التي لم يبلغها أحد وكذلك قصة معاذة العنبرية التي افتتحها السارد بقوله: لم أر في وضع الأمور مواضعها وفي توفيتها غاية حقوقها كمعاذة العنبرية..." [2]، وهذه التعابير أقرب إلى الوصف، وهي الوضعية البدئية التي يتحدّث عنها فيلاديمير بروب.

ب-الحذف:

والحذف عند الباحثة هو"المقطع المسقط من النص في زمن القصة "[3]، وقد اعتمد الجاحظ تقنية الحذف، وتجلت في عبارات (بعد أيام، بعد ستة أشهر بعد ذلك، بعد دهر طويل) فيكون زمن الحدث فيها قارب الصفر، على مستوى النص . ونقول هنا: إنّ كلمة (الحدث) أدق من (المقطع) وأقرب إلى المصطلحات السردية. ولا نريد أن نناقش هذه المسألة كثيراً، ولكن لا بدّ من أن نلاحظ أنّ تقنية الحذف في كتاب البخلاء تحقّق وظائف أخرى بجانب التسريع، كالإيحاء بشدّة بخل البخيل مثلاً، وهو المراد بتلك القصص. كـ(معاذة العنبرية) التي لم تخلص من أكل لحم الأضحية التي أهديت إليها بعد ستة أشهر ولم يأت عندها وقت الانتفاع بسائر أجزائها، كالعظم والصوف أو غيرهما، أو الشيخ الذي يفكّر في أن يغتسل منذ ستة أشهر [4]، فشدّة وساخته لم تدفعه إلى الاغتسال لشدّة بخله.

2-إبطاء السّرد:

أمّا إبطاء السرد فيشمل عندها حالات الوصف والتأملات العامة، "وأكثر ما يتمّ ذلك في المقطع الحواري الذي يسمى(مشهداً)باستخدام صيغ مثل السرد المشهدي الذي يمنح الامتياز للمشاهد الحوارية أو بتوظيف تقنية الوقف" [5]، وهذه كلّها تجمعها تحت

([1]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 98. وينظر: بناء الرواية: 89.

([2]) البخلاء: 46، 33. السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 98.

([3]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 99.

([4]) ينظر: البخلاء: 33، 139-140.

([5]) نفسه:102.

(المشهد والوقف)، ونريد أن نقف هنا على عبارة (أكثر ما يتمّ ذلك في المقطع الحواري)، فإنّها أخذتها عن حميد لحمداني باستثناء كلمة (أكثر)، لأنّها تنطبق على الوقف أكثر من انطباقها على المشهد الحواري، لأنّ المشهد الحواري لا يشترط فيها أن تؤدي إلى إبطاء السرد دائماً، لأنّ" المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، بحيث يصعب علينا دائماً أن نصفه بأنّه بطيء أو سريع، أو متوقف"[1]، ويكاد يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة، من حيث المدّة، ولذلك الأجدر أن نقول بأنّ الإبطاء أكثر ما يكون في الوقف، عندما يوقف السارد حركة السرد ليقوم بالوصف أو يقدّم لنا بعض تأملاته.

أ: المشهد:

وبالانتقال إلى الحقل الخاص بالمشهد تنقل، وتقول إنّ المشهد يعدّ "شكلاً من أشكال السرد يحدث عندما يتطابق زمن القصة مع زمن الخطاب وهو لصفته هذه يتقاطع مع التلخيص حيث يعمل على إبراز الأحداث في لحظات وقوعها المحددة الكثيفة فلا يوجزها أو يمرّ عليها مروراً سريعاً كما في التلخيص" [2]، وتنقل بعد ذلك بأنّ "المشهد هو المقطع الحواري الذي يأتي... في تضاعيف السرد" [3]، فتضارب المقتبسات بعضها ببعض ففي النصف الأول تصف المشهد بأنّه شكل من أشكال السرد، وتقول هنا: بأنّه هو المشهد الحواري.

وبخصوص تطابق زمنه مع زمن الخطاب، لا تُفهمنا عندما يتطابق الزمنان فأين يكون الإبطاء؟ إذن فهو التطابق وليس الإبطاء.

ونقع في حيرة أخرى عند كلا مها على تقاطع المشهد مع التلخيص ولماذا لا يتقاطع مع الحذف؟ وبالرجوع إلى المصدر الأصلي للكلام نجد أنّه حدث نوع من البتر للنص الأصلي، فعند حسن بحراوي، إنّ "المشهد الدرامي والوقفة الوصفية هما

([1]) بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي: 78.

([2]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 102.

([3]) نفسه: 103.

النقيضان من وجهة زمنية للسرد التلخيصي ولتقنية الحذف" [1]، إذن لا تقاطع مع التلخيص فقط وإنّما مع الحذف أيضاً.

ومن النماذج التي قدّمتها ، مشهد الحوار الدائر بين الشيخ الخراساني وشخصية أخرى حيث يقول السارد "...فبينا هو يوماً من أيّامه يأكل في بعض المواضع إذ مرّ به رجل فسلّم عليه فرد السلام، ثمّ قال: هلمّ عافاك الله. فلمّا نظر إلى الرجل قد انثنى راجعاً يريد أن يعبر الجدول أو النهر قال له: مكانك، فإنّ العجلة من عمل الشيطان، فوقف الرجل فأقبل عليه الخراساني وقال: تريد ماذا؟ قال: أريد أن أتغدى. قال: ولم ذاك..."[2]. وعلّقت عليها بأنّ "المشهد هنا جسّد توالي الأفعال في لحظات حدوثها بكلّ تفاصيلها وأبعادها دون تلخيص أو إيجاز" [3]، هذا كلام ينطبق على أكثر جوانب القصة، ولكن يوجد في بعض من الحوارات التلخيص كما في (سلّم عليه، وردّ السلام) إذ لا ندري ماصيغة السلام، فربّما يكون سلاماً بصيغة طويلة، أو سلاماً مطابقاً لكلام السارد هنا، وكذلك فأقبل عليه الخراساني فنحن لا ندري المسافة التي أقبل من خلالها إلى الرجل المارّ فلاشكّ أنّه استغرق زمناً أكثر من زمن(أقبل).

ونرى الراوي يريد أن يطابق بين الزمنين كما في قوله (فلمّا نظر إلى الرجل قد انثنى راجعاً...)، فللجو العام للقصة يشير إلى التطابق أكثر من الإبطاء.

ب-الوقف:

تشير الباحثة هنا إلى أنّ الوقف تقنية لإبطاء السرد للتأمل في مشهد أو شيء ما، ووظيفته أي (الوصف) وظيفة بيانية ورمزية [4]، وتأتي بثلاثة نماذج لوصف المكان والأشياء والشخصيات، بعد أن ذكرت الأشياء والمشهد. وأمّا الوظائف فتبدو أنّها أتت بالنماذج التي فيها تأخذ وظيفة بيانية، ولم تتطرق إلى الوظيفة الرمزية مثلاً، كما تُلمس خلال قصة الرجل الذي مات وترك لابنه جبنة "فيها حزّ كالجدول من أثر مسح اللقمة، قال: ما هذه الحفرة؟ قالوا: كان لا يقطع الجبن، وإنّما كان يمسح على ظهره

---

(1) بنية الشكل الروائي: 166.

(2) البخلاء: 25.

(3) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجا-:104.

(4) نفسه: 106.

فيحفر كما ترى، قال فهذا أهلكني..." [1]، فحال هذه الجبنة ترمز إلى بخل هذا الرجل وشدّة تقتيره.

2-بناء المكان:

نرى في القسم النظري هنا أيضاً جملة من الإحالات الكثيرة، فاقت ثلاثين إحالة قبل أن تصل إلى التطبيق[2]، وتشكّل سخاء نظرياً، وبخلاً تطبيقياً، تجمع لنا وجهات النظر لأكثر من عشرين مؤلفاً، ولم تكلّف نفسها الترجيح واختيار الأصح من بينها. وقسّمت المكان على المكان الواقعي والمكان التأريخي، وليس المكان الواقعي والمكان الخيالي.

المكان الواقعي:

فالمكان الواقعي يشمل المكان الطبيعي والمكان الصناعي، وقسمت الأخير على المكان العام المفتوح والمكان الخاص المغلق، يشمل أولهما: المدن كالبصرة وبغداد وخراسان ومرو ، إضافة إلى القرى والأنهار والجداول والطرق والشوارع والمساجد والأسواق. وأمّا الثاني فيشمل: المنازل والبيوت والحائط.

وفي القسم الثاني الذي هو (المكان التأريخي)، تشير إلى أنّ قصص البخلاء خصّت بعض المدن التأريخية بالذكر لأنّها كانت مسرحاً لأحداثها، فعمد السارد إلى تعيينها بأسماء ليحقق غايته في رصد ظواهرها الاجتماعية آنذاك وينقلها بمسحتها التأريخية، "ومن تلك المدن (العراق والبصرة وبغداد وخراسان ومرو...) غير أنّ تركيز السارد كان منصبّاً على مدينتي البصرة وخراسان" [3]، ونرى تداخلاً واضحاً بين أمكنة هذا النص وما ذكرت من قبل من أسماء المدن في المكان الواقعي، ومع أنّها لم تفرّق بين ما هو مدينة وما هو أكبر منها، أو ليست بمدينة ، وقد جمعت كلّها تحت مسمّى (المدن). ويبدو أنّنا بحاجة إلى دقّة أكثر في اختيار العنوان.

-المكان المفتوح والمغلق:

وفي تقسيمها للمكان المفتوح والمغلق، اعتمدت على البعد الهندسي للمكان علماً بأنّ الانفتاح والانغلاق يجب أن تقرّرهما الشخصية ومدى تآلفها معهما أو تنافرها.

([1]) البخلاء: 131-132.

([2]) ينظر: السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 114.

([3]) ينظر: نفسه: 123.

فالمكان العام المفتوح "هو ما كان يوحي بالحرية والانفتاح لاتحدّه حدود، ويمنح القدرة على الحركة والانتقال، وقد تعدد هذا النوع(...) فشمل المدن والقرى(...) والطرق والشوارع"[1]، مثل: بغداد والبصرة وأسماء الشوارع والمساجد والأسواق، والمكان الخاص المغلق"هو مكان يوحي بالانغلاق والتقيّد في الحركة، ويعبّر عن الضجر وعدم القدرة على الفعل(...) ويشمل هذا النوع البيوت والمنازل والحمام والحائط"[2]، وهذه نظرة هندسية إلى المكان فكلّ مكان كان صغيراً أو خاصاً اعتبرته مكاناً يوحي بالانغلاق وتحييد الحركة، يعبّر عن الضجر وعندما يكون المكان واسعاً أو عاماً يوحي بالحرية والانفتاح حتى ولو كان على شكل البيت، ومن الناحية الهندسية لا يوجد فرق يذكر بين المسجد في القسم الأول والبيت في الثاني، فكلاهما مغلق بحسب هذه النظرة، ولكنّ الباحثة ألحقت الأول بالمكان المفتوح والثاني بالمكان المغلق.

وجاءت بالنصوص التي تحوي أسماء هذه الأماكن التي ذكرتها، إلاّ أنّ حقيقة الانغلاق والانفتاح والشعور بالحرية أو التقيّد، تقرّرها الشخصية، وقد يكون المكان محدداً ولكنّه يوحي بالأمان، وقد يكون واسعاً ولكنّه يوحي بعدم الأمان، كما في قصة أبي مازن وجبل العَمّيّ، التي جاء فيها: "وكان جبل خرج ليلاً من موضع كان فيه، فخاف الطائف، ولم يأمن المستقفي، فقال: لو دققت الباب على أبي مازن، فبتّ عنده في أدنى بيت أو في دهليزه، ولم ألزمه مؤ ونتي شيئاً، حتى إذا انصدع عمود الصبح، خرجت في أوائل المدلجين"[3]، لاشكّ أنّ جبلاً كان في موضع آمن كان قد شرب فيه وهو الآن سكران، كما يظهر في تفاصيل القصة، عند قوله: "وأنا كما ترى ثملٌ من الشراب، شبعان من الطعام، ومن منزل فلان خرجت، وهو أخصب الناس رحلاً"[4]، ويخاف أن تقبض الشُّرطة عليه، وهو الآن في الخارج، فمن المفترض أن يشعر بالانفتاح، أمّا ولكونه خائفاً، يضيق عليه المكان الواسع المفتوح، ويبحث عن المكان الآمن، فيتحوّل المكان المفتوح (الخارج) إلى المغلق، والمغلق (بيت أبي مازن) إلى

([1]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 117.

([2]) ينظر: نفسه: 121.

([3]) البخلاء: 39.

([4]) نفسه: 39.

المفتوح نفسياً لا هندسياً، لأنّه يرى فيه الراحة والأمان. وكما نرى "في علاقة الشخصيات بالمكان يتنوّع المنظور السردي بتنوع الشخصيات، ذلك أنّ لكل شخصية وجهة نظر معينة تنبثق من لحظة الإحساس بالتفاعل والاندماج مع المكان الذي تسكنه، واستئناسه به، أو على العكس من ذلك بالنفور وخلق حالة من العدائية معه"[1]، فننظر إلى المكان من وجهة نظر الشخصية، وبهذا يتميّز المكان بأنّه اكتسب بعداً خيالياً وأصبح جزءاً من بنية القصة.

ولكي لا نكون دائماً أسر ى النظريات، فنجعل النصوص دليلاً على صدقها، فلابد لنا أن نبحث في خصائص النص الذي بين أيدينا. ومن هذا المنطلق نقول: إنّ المكان الذي يُختبر فيه البخلاء لإظهار حالة البخل عنهم ، والذي كان من الأوجب أن يُبحث ويجعل على رأس الأمكنة، ما يمكننا أن نسمّيه البيت واللابيت، أو الداخل والخارج، أو مكان الأنا والآخر، وهذه الأنواع من الأمكنة لها تجلّياتها في كتاب البخلاء.

إنّ للبيت خصوصيتَه وجاذبيتَه، وكما يقول غاستون باشلار: "البيت- العشّ (...) إنّنا لا نعود إليه بل نحلم بالعودة إليه"[2]، فالبيت أيّ بيت أو المنزل، في كتاب البخلاء، يمثّل البؤرة التي تدور حولها معظم قصص البخلاء. فعندما يكون البخيل في الخارج أو في اللابيت، نرى الشخصية تبحث أو تحنّ إليه، كما وجدنا في قصة أبي مازن، ويقول الجاحظ في وليد القرشي، عندما كانوا جالسين في فناء حائطه، في يوم قائظ: "...فلمّا صرنا في الرجوع ووجدت مسّ الشمس ووقعها على الرأس، أيقنت بالبرسام، فقلت لأبي إسحاق والوليد إلى جنبي يسمع كلامي (...): والرأي أن نميل إلى منزل الوليد فنقيل فيه، ونأكل ما حضر، فإنّه يوم تخفيف (...) قال الوليد رافعاً صوته: أمّا على هذا الوجه لا يكون والله أبداً، فضعه في سويداء قلبك (...) قال: إنّك أخرجته

([1]) جماليات التشكيل الروائي- دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، أ.د.محمد صابر عبيد، د. سوسن هادي جعفر البياتي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 1، سورية، 2008م: 231.

([2]) جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، كتاب الأقلام(1)، دار الجاحظ للنشر-بغداد، 1980م: 131.

مخرج الهزء"[1]، ويتجلّى في هذه القصة مكان الأنا/والآخر أيضاً، فالجاحظ دعاهم إلى منزل الوليد(الآخر)، ولم يدعهم إلى منزله ، ولو على سبيل الهزء، لكنّ الوليد لم يكن مستعداً لاستقبالهم في منزله(الأنا)، ولو دعاه إلى منزل الآخر ، لكان قد تغيّر ت استجابته، ومعروف عن البخيل بأنّه "أسخى الناس على طعام غيره، وأبخل الناس على طعام نفسه" [2]، ومن هنا يظهر مكان الأنا/ الآخر. فنستنتج من ذلك (المكان البخيل الخاص/ المكان السخيّ الخاص) أيضاً، أي: مائدتي/مائدة الغير.

-دلالة المكان:

أمّا دلالة المكان على الشخصية أو في تحديد طبيعة الشخوص وسماتها، كما تقول في الحائط، فقد "ورد ذكر الحائط في سياقات أكّدت خصوصيته في انتسابه لشخصية معينة"[3]، كما في قصّة هشام بن عبد الملك، ويقول الجاحظ عنه: "دخل هشام بن عبد الملك حائطاً له، فيه فاكهة وأشجار وأثمار، ومعه أصحابه فجعلوا يأكلون ويدعون بالبركة، فقال هشام: يا غلام اقلع هذا واغرس مكانه الزيتون" [4]، فعندما يأخذ الحائط خصوصيته لانتسابه إلى هشام بن عبد الملك، إنّه يدلّ على الشخصية في غناها، ومع امتلاكها لهذا الحائط يبخل بثمرة بسيطة، ومن هنا يأتي العجب من سلوك البخلاء الذي أشار إليه الجاحظ في مقدّمة البخلاء.

وتشير الباحثة إلى أنّ "ألفة المكان وعدائيته في قصص البخلاء، تتحدّد بناء على نفسية البخيل، ورغباته"[5]، في حين أنّها لم تحدّد الأماكن السابقة وفق هذا المقياس.

-المكان التأريخي:

تُكرّر الباحثة هنا ذكر (العراق والبصرة وبغداد و خراسان ومرو)[6]، وتقول بأنّ هذا المكان يعدّ "مكاناً مرجعياً لأنّه يتحدّث عن أماكن تأريخية قديمة، أي: يعين أماكن

([1]) البخلاء: 38.

([2]) نفسه: 198.

([3]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 122.

([4]) البخلاء: 150. السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 122.

([5]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 124.

([6]) ينظر: نفسه: 123.

حقيقية لها وجود تأريخي" [1]، وانتبهت إلى أنّ السارد في البخلاء ركّز على خراسان، والبصرة التي هي "مدينة تأريخية عريقة" [2]، مع أنّ كلاً من بغداد والبصرة كانتا مدينتين جديدتين، وليستا مدينتين تأريخيتين عريقتين وقت (البخلاء). وتختم الكلام بأنّه "على الرغم من تقسيم المكان في قصص البخلاء إلى واقعي وتأريخي، يمكن عدّه مكاناً أليفاً، فتواجد البخلاء في الأماكن –المذكورة سالفاً– وتنقّلهم فيها يوحي بألفتها" [3]، وبعد أسطر تناقض نفسها بقولها: "أمّا المكان المعادي فهو كلّ مكان يجبره على البذل والعطاء حتّى وإن كان منزله" [4]، إذن ليس مجرّد التواجد في المكان شرطاً ليكون مكاناً مكاناً أليفاً. ونستنتج من هذه الأقوال وجود ثنائيّة: (المكان الأليف/ المكان المعادي)، في استطراداتها دون أن تفرد لهما عنواناً محدداً.

وتأتي –في نهاية هذا المبحث وبعد أن تفرغ من الحديث على العراق – بكلام إنشائي، فتقول بـ"أنّ ذكره يؤكد عراقته التأريخية واتصافه بالكرم، صفة العرب الحميدة" [5]، وبعد ذلك تتحدّث عن المكان البخيل خراسان ومرو [6]، دون أن تفرد لهما لهما أيّ عنوان، وبخصوص هذه الثنائية نراها بشكل واضح في قصص البخلاء، فنتمكّن من عقدها من خلال (المكان البخيل العام (خراسان ومرو)/ والمكان الكريم (السخيّ) العام (العراق).

ومن الجدير بالذكر هو أنّ كلّ ما قدّمناه، لا يبتعد كثيراً عن تحديد المكان الجغرافي المفترض، الموجود في المتن الحكائي (المادة الخام للمبنى الحكائي)، أو كما وجد هذا المكان في الواقع –باستثناء بعض دلالاته–، وهو ما سمّاه توماشفسكي بالحالة القارة، وأمّا الحالة الحركية، فعندما يبدل الأبطال الأماكن [7]، وهي تشكّل خيوطاً مكانية تربط

([1]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 123.

([2]) نفسه: 123.

([3]) نفسه: 124.

([4]) نفسه: 124.

([5]) نفسه: 124.

([6]) ينظر: نفسه: 125، 127.

([7]) ينظر: نظرية المنهج الشكلي: 193.

أجزاء القصة، التي تشكّل مسرحاً لعين القارئ خلال المبنى الحكائي، وهو الذي يضفي جمالية للعمل الأدبي ، الذي يقدّم كلّ ما هو خيالي وورقي، فيجب أن يأخذ هذا النوع من المكان الأولوية خلال الدرس والمتابعة، وعليه يقوم الإبداع المكاني، ونضرب مثلاً بقصة المروزي [1]، الذي كان لا يزال يحج ويتّجر وينزل على رجل عراقي فيكرمه، وعندما حصل لهذا الرجل العراقي حاجة ليزور مرو، تنكّر له المروزي وهو قاعد بين أصحابه، ولم يقم بواجب الكرم تجاهه ورد الجميل إليه ، لاشكّ أن المكان هنا يتكوّن من مجموعة من الأمكنة، تحرّك فيها كلّ من المروزي والعراقي.

3-بناء الشخصية:

وبالانتقال إلى العنصر الرابع (الشخصية) قفزاً فوق عنصر الحدث، الذي تحدّثنا عنه مع مبحث الزمن، نرى أنّ عنصر الإحالات طاغ هنا أيضاً، والذي يبدو إيجابي اً من جانب، ودليل على أنّ الباحثة قد بذلت جهداً كبيراً في التجميع وتنويع المصادر، ولكن على صعيد التطبيق نرى صدى هذه الإحالات كان قليلاً، لكثرتها وتشابكها.

ومن التعريفات للشخصية نرى بأنّها، هي: "الوعاء(...)ومرآة تنعكس من خلالها تركيبة الإنسان النفسية(...)وتعدّ عنصراً أساسياً(...) المحور الذي تدور حوله القصة(...)العنصر الحيوي(...) مدار المعاني الإنسانية(...) محور الأفكار(...) تعدّ عنصراً مركّباً تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية(...) تعدّ علامة أو مجموعة من العلامات(...) تعدّ عنصراً مهماً..." [2]، وعندما تأتي للتعليق على هذه الإحالات، فتقول: "تمثّل الشخصية في قصص البخلاء، نموذجاً حيّاً من النماذج الإنسانية(...) وترتبط بالأحداث ارتباطاً وثيقاً(...) محور تدور حوله الأحداث(...) تحمل أفكاراً وقيماً وتمثّل سلوكاً وتصرّفاً" [3], هكذا دون الإتيان بنماذج أو أدلّة وبعد ذلك تنتقل مباشرة إلى العنوان الفرعي الذي هو(طرق تقديم الشخصية) وهنا أيضاً تعتمد الإنشائيات دون الالتفات إلى النماذج.

([1]) ينظر: البخلاء: 22.

([2]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 138-139.

([3]) نفسه: 139.

أ: طريقة تقديم الشخصية:

تشير الباحثة فادية، إلى أنّ هناك أربع طرائق لتقديم الشخصية وهي: الكشف عنها بوساطة سارد خارج القصة أو شخص يّ أخرى أو بوساطة نفسها أو الثلاثة معاً [(1)]، وتعدّ الكشف عن الشخصية من خلال سلوكها أو أحداث القصة أساليب يستخدمها السارد، ولا تولي له أهمية كما أعطت من الأهمية للطرائق الأربعة. وتحلله مع الطرق الأخرى، فتشير مثلاً إلى الم دن خلال الطريقة الأولى إلى أنّ السارد قد يقدّم الشخصيات من خلال الأحداث والحوار وإنّ أكثر الأساليب في تقديم الشخصيات التي اعتمدها السارد هما الوصف والحوار [(2)]، وهكذا فإنّها ركّزت على الطرائق المباشرة، وأمّا الأسلوب غير المباشر أو الذي يسمّى الطريقة التمثيلية فلم تعرها اهتماماً، وهي طريقة خاصّة في تحديد هوية الشخصية الحكائية، وتعتمد على محور القارئ، أي: "ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات" [(3)]، وفي معجم المصطلحات العربية ، نجد الإشارة إلى طريقتين، "وهما: إمّا أن يصف المؤلف الشخصية وصفاً دقيقاً، وإمّا أن تظهر الشخصية من خلال أحداث الرواية نفسها وتفاعل الشخصية معها" [(4)]، وعليه يمكن أن نعدّ الطر ائق الثلاثة أو الأربعة التي تحدّثت عنها طريقة واحدة أو قناعاً للمؤلف من أجل الكشف عن شخصياته بشكل الكلام المباشر، وتبقى الطريقة الأخرى وهي الطريقة غير المباشرة، هي الناطق الحقيقي والكاشف الفعلي عن الشخصية، لما يعجز المؤلف عن التعبير عنه.

ب: أنواع الشخصيات:

قسّمت الباحثة الشخصيات على أنواع ثلاثة، هي: (الشخصية الرئيسة، والشخصية الثابتة، ونمط الشخصيات) [(5)]، على حسب ملاحظاتها، حيث لا تشكّل ثلاثية تحوي جميع أنواع الشخصيات. وحتى النوع الأول والثاني لا تشكّلان ثنائية لسانية دقيقة،

([1]) ينظر: السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 140–143.

([2]) ينظر: نفسه: 141.

([3]) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: 51.

([4]) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 51.

([5]) ينظر: السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 144، 146، 148.

فالرئيسة لا تقابل بالثابتة ولو أنّنا نرى في تنظيراتها ما يقربهما من الثنائية، فالشخصية الرئيسة عندها: "هي شخصية ديناميكية متحرّكة، كما تسمّى بالمدورة والمعقدة والمتطورة)، والشخصيات متعددة الأبعاد (...) أو الرئيسة"[1]، وأمّا الثابتة فسمّيت أيضاً "بالمسطحة أو الجاهزة أو البسيطة، غير المعقّدة، أو ذات المستوى الواحد، أو الثانوية"[2]، ويمكن لنا أن نعقد بين هذين النصين اللذين اقتبسناهما من الأطروحة، أكثر من ثنائية أو مقابلات لسانية، ولو أردنا أن نرجح السبب من وراء اختيار الثابتة مقابل الرئيسة، فقد يكون راجعاً إلى ما اقتبسته عند كلامها عن النوع الثالث الذي هو (نمط الشخصيات)، حيث قالت: إنّ "بعد تصنيف الشخصيات من وجهة نظر الثبات والتغيّر، لا بدّ من تصنيفها من وجهة نظر الفاعلية والوظيفة –التي تعني عمل الشخصية–"[3]، إنّها نقلت ما اقتبسناه عن حميد لحمداني بتصرف، عندما نقل عن فيلاديمير بروب نماذج عن الوظائف، ويعقّب عليها بأنّها "تحتوي على عناصر ثابتة وعناصر متغيّرة، فالذي يتغيّر هو أوصاف وأسماء الشخصيات، وما لا يتغيّر هو أفعالهم أو على الأصح هو الوظائف التي يقومون بها، إذن فالثوابت التي تشكّل العناصر الأساسية في الحكي هي الوظائف التي يقوم بها الأبطال" [4]، وبإمعان النظر في هذا الكلام يظهر انعكاسه على توزيع أنواع الشخصيات، فالثابت ينطبق على النوع الثالث الذي سمّته نمط الشخصيات، وقالت بأنّها تتكلم عن الشخصيات من وجهة نظر الفاعلية والوظيفة، فالوظيفة تمثّل العنصر الثابت عند بروب، ولا تتعدى إحدى وثلاثين وظيفة، و العنصر المتغيّر، هو الشخصيات وأوصافها، وليس الثابت نوعاً من أنواع الشخصيات، وكان من الأولى أن نرى تحت نمطية الشخصيات، الشخصيات النمطية كالرجل والمرأة أو التاجر...

([1]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 144.

([2]) نفسه: 147.

([3]) نفسه: 148.

([4]) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: 24.

وتشير إلى أنّ "شخصيات البخلاء في أغلبها وبوجه عام كانت شخصيات نمطية متحدة في الطباع والأهداف"[1]، لتحقيق غاية معيّنة. وبحسب فاعلية هذه الشخصيات، ووظائفها تقسمها على:

1-الشخصيات الرئيسة تتجه لتحقيق فعل واحد.

2-شخصية معيقة.

3-شخصية مكملة.

تقول: إنّ "النوعين الأخيرين ينتميان إلى الشخصيات الثانوية" [2]، وهنا نجزم بأنّ النوع الثاني كان من الأولى إطلاق الشخصيات الثانوية عليها بدل الشخصيات الثابتة، وتبقى محاولة الباحثة محاولة جيدة لتصنيف نمطية شخصيات البخلاء إلى هذه الثلاثة التي يراد لها مزيد من البحث والاجتهاد، لأنّ الدراسات القصصية العربية يغلب عليها نوع من المعيارية الحديثة، في الإتيان بالنظريّات الدخيلة وتطبيقها على النص الغائب عن منبع هذه النظريّات، وبذلك يفقد النص كثيراً من خصائصه التي يتميّز بها.

ونلحظ أنّ الشخصيات التي وظّفها الجاحظ في كتابه من الشيوخ وكبار السنّ، وتكاد لا ترى شباباً من بين الشخصيات الرئيسة بشكل خاص، كالشيوخ الخمسة في قصة المسجديين وشيوخ خراسان. وخالد بن يزيد الذي كان يوصي ابنه بالحفاظ على الأموال التي سوف يتركها له بعد موته. والرجل الذي مات وترك لابنه قطعة جبن كان يتأدم بها في حياته. وكذلك هم من التجار وأصحاب العقارات وأصحاب الكلام الذين هم غالباً ما يكونون من الذين قطعوا شوطاً طويلاً في العمر. إنّ نظرة من هذه الزاوية إلى شخصيّات كتاب البخلاء، يمكن أن تعطينا تصوراً عن العلاقة بين البخل والعمر.

-أساليب البناء السردي ووسائله:

1-أساليب البناء السردي:

خُصّص الفصل الثالث لدراسة الأساليب والوسائل السردية، من خلال مبحثين يتناول الأول منهما أسلوب السرد الموضوعي، وأسلوب السرد الذاتي، ويتناول الثاني وسائل البناء السردي، وهي الوصف والحوار، وعند الحديث عن الأساليب نرى أنّ

([1]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 149.

([2]) نفسه: 149-150.

المبحث يتناول ثلاثة أشياء، "أسلوب السرد الموضوعي، وأسلوب السرد الذاتي ، والرؤية السردية" [1]، كأنّ الرؤية السردية شيء خارج عن الأسلوبين السرديين المذكورين، والحديث عنه يعادل الحديث عن الأسلوبين مجتمعين، أو هي النوع الثالث من الأساليب.

ومن الجدير بالذكر أنّ الذين تحدثوا في الأساليب لم يخرجوا عن الأسلوبين الأول والثاني، وكأنّهم أخذوا ذلك عن تصنيف الشكلانيين الروس للأنواع أو الأنماط السردية وحصروها في نمطين اثنين وهما السرد الموضوعي والسرد الذاتي، ومن الأحسن أن تكون العناوين بـ(أسلوبي السرد) لأنّهما اثنان فقط، أو البناء السردي، ولم يؤسس بعد للأسلوب الثالث الذي قد يكون الأسلوبَ بالضمير المخاطب ، القسيم الثالث للضمير الغائب والضمير المتكلم، وقد يحسن إطلاق الأسلوب الإشراكي عليه، لأنّ السارد فيه يحاول أن يشرك الآخر(المخاطَب) في سرده حيناً، وفيه استبطان للشخصية يتحدّث بلسانها، وقد وجدنا عند الجاحظ على شكل الالتفات، مثل: "هل شعرتم بموت مريم الصنّاع"[2]، أو الوصف كما في قصة محفوظ النقاش: "...يا أبا عثمان إنّه لِبأ وغلظه وهو الليل وركوده، ثمّ ليلة مطر ورطوبة، وأنت رجلٌ قد طعنت في السنّ ولم تزل تشكو من الفالج طرَفاً، وما زال الغليل يسرع إليك، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء..." [3]. ويذكر أنّ أول "من اشتهر باستعماله (...) الروائي الفرنسي ميشال بيطور في روايته الشهيرة العدول" [4]، وإذا كان الضمير الغائب يتجه نحو الماضي البعيد والمتكلم نحو الحاضر بشكل عام، وكأنّ الضمير المخاطب "حاضر شاخص، وقد يتوجه شيئاً ما نحو الماضي القريب وشيئاً ما نحو المستقبل القريب" [5]، ويقول (بيطور) بأنّ "ضمير المخاطب، أو (الأنت) يتيح لي أن أصف وضع الشخصية" [6]،

([1]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 154، 156.

([2]) البخلاء: 30.

([3]) نفسه: 123.

([4]) في نظرية الرواية: 163.

([5]) نفسه: 162.

([6]) نقلاً عن: نفسه: 165.

وذهب إلى أنّ هذا الضمير أقدر على تمثّل العالم والوعي [1] في الذهن، وإن لم يخل هذا القول من مبالغة، لأنّ الضمير المخاطب ليس إلاّ شبيهاً بالضميرين الآخرين: (هو، أنا)، فعندما أصف الشخصية بالضمير الغائب، وحوّلت الضمير إلى المخاطب فلا يعني ذلك أنّني في الحالة الثانية كنت الأقدر على الوصف وتمثل العالم والوعي في ذهني، والحقّ يقال إنّ الضمير المخاطب قد يكون الأقرب إلى الشخصية زماناً ومكاناً، من ضمير الغائب أو حتى المتكلم عندما يكون مع صيغة الماضي.

إنّ ما يجعلنا نرى أنّ الرؤية السردية مقحمة في هذه المحاور وأنّها انتزعت من الأسلوبين اعتسافاً، وإنّه استوفت حقّها في التطبيق على قصص البخلاء، ومن خلال التعليق على قصة خالد بن يزيد تقول الباحثة: "يلاحظ الدارس أنّ القصة بدأت باستعمال فعل مسند إلى ضمير الغائب (كان) العائد على الشخصية الرئيسة (خالد بن يزيد) وهو فعلٌ أشار، والأفعال المشابهة له(...) إلى وجود سارد عليم وهو السارد الذي نطق [كذا] تلك الأفعال (...)وهو كما يتّضح يمتلك معرفة شاملة تتجلى في إحاطته بالمسرود من بدايته إلى نهايته...)، ومن خلال رؤية خارجية..." [2]، وعند تحول ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم لدى السارد الموضوعي في قصة (أبي مازن وجبل العَمّيّ) تقول: "إنّ معرفته الشاملة هذه تشير إلى توزع زاوية الإدراك–أو الرؤية– لديه بين الرؤيتين الأولى: خارجية برزت في عرضه تفاصيل هذه القصة، والثانية: رؤية داخلية برزت في عرضه ما يعتمل في داخل الشخصية من مشاعر وأفكار" [3]، وهذا القول مما يناقض تماماً الأقوال التي نقرأها عندما نأتي إلى محور الرؤية السردية، إذ إنّ هناك السارد في الرؤية من الخارج "لا يعرف إلاّ القليل عن شخصياته" [4]، والرؤية الداخلية "يعرف السارد بقدر الشخصية"[5]، ولو أنّها أقرّت من قبل بأنّ"السارد في السرد السرد الموضوعي لا يقف عند تقديم الأحداث والشخصيات فحسب بل يعمد إلى

([1]) ينظر: في نظرية الرواية: 167.

([2]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 157-158.

([3]) نفسه: 159.

([4]) نفسه: 172.

([5]) نفسه: 171.

الغوص في أعماق الشخصيات كاشفاً مشاعرها وما يدور في ذهنها..." [1]، فالرؤية هذه لاشكّ هي "الرؤية من الخلف حيث برز السارد فيها وهو يمتلك قدراً من المعلومات عن الشخصيات أكبر مما تمتلك هي عن نفسها" [2]، وقد وجدنا تحوّل الضمير لدى السارد الموضوعي فولّد نوعين آخرين من الرؤية، وبهذا نكون عند تداخل أو تخالط الوجهات في نوع سرديّ واحد!

وعلى أيّة حال فنحن أمام نوعين من أسلوب السرد في قصص البخلاء، وهما أسلوب السرد الموضوعي والسرد الذاتي، فأحياناً يقدم السارد العليم مسروده بضمير الغائب كما في قصة (خالد بن يزيد) [3]، وقد ينوّع فيها السارد بين ضمير الغائب والمتكلّم أحياناً ليقدّم لنا رؤى مختلفة، وكذلك في السرد الذاتي، أو (أسلوب السرد الذاتي) نرى الأحداث فيه "عبر رؤية شخصية قصصية مشاركة في الحدث أو مراقبة له"[4]، كما في قصة (وليد القرشي)، أو قصة (معاذة العنبرية) [5]، حيث تكون الهيمنة لضمير المتكلّم، والرؤية السردية هي (الرؤية مع)، "سرد محدود المعرفة لا يقدّم السارد فيه أو يصف إلاّ ما حدث له أو شاهده أمامه في لحظة معيّنة" [6]، وذلك من خلال الشخصية المشاركة، وقد وجدنا أحياناً يسرد الجاحظ وهو يصف بضمير المخاطب ولم تلتفت إليه الباحثة، ونجد بأنّ الرؤية السردية تتحدد من خلال الأسلوب السردي والضمير الذي يستعمله، وليست هي أسلوباً.

2-وسائل البناء السردي:

وفي المبحث الأخير من الأطروحة نطالع وسائل البناء السردي التي تمثّل وسيلتين فقط هما: الوصف والحوار.

([1]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 158.

([2]) نفسه: 173.

([3]) ينظر: البخلاء: 46-47.

([4]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 163.

([5]) ينظر: البخلاء: 38، 33.

([6]) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 163.

أ: الوصف:

تمهّد الباحثة لهذا المبحث بتعريف للوصف، ولا تتّبع ما قامت به من التنظير لمصطلح الأسلوب في بداية الفصل، دون أن تلتفت إلى (الوسيلة) لتعرفنا بها، أو ذكر الفرق بينها وبين الأسلوب، وخلال التعريف بالوصف والتمييز بينه وبين السرد، تقول بأنّه: "تأتي أهمية الوصف من علاقته بالسرد" [1]، والعلاقة هي التداخل بينهما كما يأتي في تفاصيل الشرح، إذ إنّ المقاطع السردية والوصفية تتشابكان على مساحة القصة، وتختلفان سكوناً وحركة وموضوعاً وحتى على صعيد الكلمات.

وتشير إلى أنّ في قصص البخلاء "الوصف بوصفه أسلوباً سردياً يسهم في وظائفه المتنوعة في بناء العناصر الفنية، فاستعان به وأكثر من استخدامه حتى غدا إحدى الوسائل الأساسية في بناء الشخصية والحدث والمكان" [2]، ولا ندري كيف يغدو الأسلوب وسيلة إن لم يكن خطأ مطبعياً، والوصف –أيضاً– ندّ للسرد، فعندما يأتي الوصف يضعف السرد.

وتعالج مبحث الوصف من خلال:

1–العناصر السردية (وصف الشخصيات، وصف الأماكن، وصف الأشياء)

2–وظائف الوصف.

3–أنواع الوصف[3].

ولم نر في تقاسيم الأطروحة مبحثاً للأشياء بوصفه عنصراً من العناصر السردية، فالعناصر شملت –وكما هي دائماً– أربعة: وهي (الشخصيات، الزمن، الحدث، المكان) وأمّا بخصوص المحورين الآخرين فالأجدر بنا أن نعرف أنواع الوصف، وبعد ذلك ننتقل إلى وظائفه.

1–وصف الشخصيّات:

تقول الباحثة إ نّ وصف الشخصيات جاء بشكل فاق وصف العناصر الفنيّة الأخرى، لأنّ الكتاب قصص بخل الشخصيات، وغايته تسليط الضوء عليها ، فيركّز

([1]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 178.

([2]) نفسه: 180.

([3]) ينظر: نفسه: 180.

على رسم ملامحها، وتوضيح مشاعرها. واعتمد السارد في وصفها على طريقتين، وهما: الطريقة المباشرة والطريقة غير المباشرة.

أ: الطريقة المباشرة:

فقد ركّزت الباحثة على النماذج التي تمّ فيها: "إبراز مكانة البخيل الاجتماعية والعلمية وتحديد مزاياه الأخلاقية وملمحه وهيأته الخارجية" [1]، حيث فيهم الخليفة والشيوخ والمتكلمون والناس العاديون، وغيرهم من الطبقات المختلفة، وفيما يخص طبقات الناس الاجتماعية، أو وضعهم من الخارج، أمّا على الصعيد النفسي، فلا يُصيب البخلُ نوعاً من النفسيات أيضاً، فهذا الحزامي "أطيب من برأ الله" [2]، وعلى العكس كان أحمد الخاركي نفاجاً صاحب فخر وكبر [3]. وهكذا فيصفهم السارد أحياناً وصفاً ساكناً جامداً مقتضباً ملخصاً، أو يبالغ في تصويرهم حدّ الرسم الكاركاتيري [4]. لكنّنا عند قراءتنا وتتبعنا لشخصيّات البخلاء، خرج نا بانطباع أنّ الشخصيات البخيلة شخصيّاتٌ تغلب عليها الفئة المتقدمة في العمر كما مرّ ، ويمكننا أن نضرب مثلاً بقصة المسجديين وهم خمسة شيوخ، وكأنّهم يشكلون مؤتمراً للبخلاء، لكلّ واحد منهم قصة حول البخل. ونرى تكر ار كلمة (الشيخ الخراساني، والشيخ الأهوازي، وشيخ من أهل مرو) [5] في كتاب البخلاء. وقصة أبي عبد الرحمن الثوري الطويلة، التي جاء فيها "أي بنيّ قد بلغت تسعين عاماً ما نغض لي سنّ ولا عرفت دنين أذن ولا سيلان عين ولا سلَس البول، ما لذلك علّة إلاّ التخفيف من الزاد..." [6] ، وقصة أبي عيينة وهو"شيخ قد قارب المائة" [7]، وكذلك خالد بن يزيد المكدّي الذي يقول: "أنا لو ذهب

([1]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 182.

([2]) البخلاء: 59. السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 183.

([3]) ينظر: البخلاء: 123–124.

([4]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–:184–185.

([5]) ينظر: البخلاء: 18، 20، 24، 19...

([6]) نفسه: 110

([7]) البخلاء: 145.

مالي لجلست قاصّاً أو طفت في الآفاق –كما كنتُ– مكدياً. اللحية وافرة بيضاء..." [1]، ولا نريد أن نطيل، لأنّ المسألة تحتمل التقصي أكثر.

ب: الطريقة غير المباشرة:

وفي الطريقة غير المباشرة تشير إلى أنّه "يتاح للشخصية فيها أن تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها، بأحاديثها وتصرفاتها الخارجية، وقد توضح صفاتها من خلال أحاديث الشخصيات الأخرى عنها وتعليقها على أعمالها"[2]. وهذا الكلام الذي افتتحت به حديثها، يفتقر إلى الدقة، يبدو لأول وهلة أنّه لا يختلف عن الطريقة السابقة، إلاّ أنّ الباحثة تبدو أنّها هي أكثر فهماً لها من خلال شرحها لهذا الكلام، عندما قالت بأنّه في هذه الطريقة تقدم الشخصيات من خلال أحاديثها وأفعالها[3]، فالشخصية هنا لا تصف تصف نفسها بنفسها وإنّما نحن نحاكمها من خلال ما يصدر عنها من قول أو فعل، فبهما نتعرّف الشخصية وبواطنها.

وقسّمت الطريقة غير المباشرة على الوصف من خلال أحاديثها والوصف من خلال أفعالها. والأحاديث كالتي جاءت على شكل الحوار فـ"يمكن أن يصور جانباً جسدياً أو نفسياً للشخصية التي تديره" [4]، ولا شكّ أنّ الحوار يفصح عمّا في النفس وأمّا جسدياً ، بالنظرات مثلاً، فلا يبدو واضحاً كيف يكون التعبير عنه بصورة غير مباشرة.

ويجسّد ذلك حوار (ابن أبي كريمة)، وهو ينكر على ضيفه عندما توضأ بالعذب مع وجود البئر قريبة منه، وألحقت بالحوار ما تحدّثت به الشخصيات على شكل سرد ذاتي كما عند الشيوخ البصريين [5]، الذين يسردون ما حدث لهم على شكل سرد ذاتي، ولا ندري المبرر لوجود هذا النوع بجانب الحوار ونحن نقبل في الصفحة التالية على وصف الشخصية خلال أفعالها ولاشكّ أنّ السرد أقرب إلى الأفعال والأحداث منه إلى الحوار، وكذلك نرى ونقرأ تحت وصف الشخصيات من خلال الأفعال أيضاً، ما سمّته

([1]) البخلاء: 49.

([2]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 187.

([3]) ينظر: نفسه: 187.

([4]) نفسه: 188.

([5]) ينظر: نفسه: 188.

بالوصف التمثيلي غير المباشر ، بقدِّم الشخصيات من خلال أفعالها [1]. والنموذج المختار له (قصة الشيخ الأهوازي)، فقد نقلت القصة بكاملها التي فيها الحوار والحدث والحركات، نقرأ في مطلعها "وقال رمضان: كنت مع شيخ أهوازي في جعفرية، وكنت في الذنب وكان في الصدر. فلمّا جاء وقت الغداء أخرج من سلّة له دجاجة وفرخاً واحداً مبرداً، وأقبل يأكل ويتحدّث ولا يعرض عليّ، وليس في السفينة غيري وغيره..."[2]، لا شكّ أنّ الحدث إلى الآن يفي بالغرض ويعرض لنفسيه البخيل، بشكل غير مباشر. وما جاء بعده من عراك بينهما وضرب السارد على رأس الشيخ بالدجاجة غضباً عليه، جاء نتيجة لهذا الفعل وليس وصفاً للشخصية. ولكن نلاحظ هنا، التشابه بين ما حدث في هذه القصة والسرد الذاتي في الوصف عن طريق أحاديث الشخصيات، فحديث السارد هناك في السرد الذاتي كان يدور على ما حدث للشخصية وحدها، أمّا هنا فمزج بين الذاتية والموضوعية، أو ما يخصّ الشيخ كان حديثاً موضوعياً. ولا ندري ما الذي جعل السرد الذاتي تحت أحاديث الشخصية، والسرد الموضوعي تحت أفعال الشخصية، فكلاهما سرد، وفي السرد تطغى الأحداث أو الأفعال، وليس الوصف ، فكان من الأجدر أن يكونا تحت الأفعال وليس واحد منهما تحت الأحاديث والآخر تحت الأفعال أو الأحداث.

وساقت في السرد الذاتي تحت أحاديث الشخصيات، قصة شيخ من شيوخ البصريين حيث قال: "اشتكيت أيّاماً صدري من سعال كان أصابني فأمرني قوم بالفانيذ السكري(...) فاستثقلت المؤونة وكرهت الكلفة ورجوت العافية، فبينا أنا أدافع الأيّام إذ قال لي بعض الموفقين: عليك بماء النخالة فاحسه حسواً، فحسوت فإذا هو طيّب جداً..." [3]، فلو بدّلنا ضمير المتكلّم هنا إلى ضمير الغائب، فهل يعني أنّ السرد الموضوعي أيضاً يمكن أن يوجد ضمن وصف الشخصيات خلال أحاديث الشخصية أو يتحوّل إلى وصف الشخصية خلال أفعالها؟ وخلصت الباحثة إلى "أنّ ما صدر عن

---

(1) ينظر: السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 193.

(2) البخلاء: 147. السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 192.

(3) البخلاء: 31.

البخلاء من أحاديث وأفعال دلّ عليها" [1]، وهذا يؤكّد ما ذهب إليه الجاحظ نفسه في المقدّمة من أنّ هناك نوادر أحاديث البخلاء في قصصهم، ولم تخل القصص من عجائب أفعالهم أيضاً.

2-وصف الأماكن:

يبدو أنّ وصف المكان أو الأماكن لم يأخذ من الأهمية هنا كوصف الشخصيات ؛ إذ أخذ وصف الشخصيات مساحة كبيرة من الصفحة (180) إلى (194)، ولكنّ وصف المكان لم يزد كثيراً على صفحتين فقط. ويعود ذلك إمّا إلى أنّ كتاب البخلاء، قصة الشخصيات وتحليل مواقفهم، ولهذا كثر ذكر الاهتمام بهذا الجانب، وإمّا إلى كون المكان لم يأخذ حظاً وافياً من الدرس ما أخذته التقانات الأخرى كالزمن، مثلاً.

يميل السارد أحياناً إلى وصف مجلس بكلمات موجزة ومحددة مختزلاً، و"قد يلجأ (...) أحياناً إلى التفصيل في وصفه كما حدث في قصة وليد القرشي" [2] عندما لجأ السارد معه إلى فناء حائطه الذي كان له ظلّ شديد السواد بارد وناعم، والوصف "لا يتوقف عند تصوير المكان وتجسيده ليكون مسرحاً للأحداث التي ستجري فيه، بل وصف للإيحاء بدلالات مختلفة توضح بخل الشخصية وتقتيرها سواء من خلال أفعالها أوكلامها"[3]، على حدّ قول الباحثة. ولو أنّ قصص البخلاء يمكن إلصاقها بقصص الشخصيّات، ولكن لا يعني هذا أنّ الجاحظ لم يهتم بوصف الأمكنة التي تدور عليها الأحداث وتأثيراتها في الشخصية. إذ نرى اهتماماً كثيراً بالوصف إيهاماً ببخل صاحبه، وذكر التفاصيل الصغيرة، كقول المكي: "بتُّ عند إسماعيل بن غزوان-وإنّما بيّتني عنده حين علم أنّي تعشيت عند مويس وحملت معي قربة نبيذ- فلمّا مضى من الليل أكثره وركبني النوم، جعلت فراشي البساط ومرفقتي يدي، وليس في البيت إلاّ مصلًّى له ومرفقة ومخدة..." [4]، وعن مسرحة الحدث، ما نقلنا همن قصة رمضان مع الشيخ الأهوازي في الجعفرية، والشيخ يأكل ولا يعرض على رمضان الأكل، وتنتهي القصة

([1]) السرد عند الجاحظ -البخلاء نموذجاً-: 194.

([2]) نفسه: 195.

([3]) نفسه: 196.

([4]) البخلاء: 130.

بأن يتناول رمضان دجاجة ويضرب بها رأسه حتى تتقطع في يده [1]. من هنا يتضافر المكان والزمان أيضاً في حصول هذه الحادثة، فالمكان مكان محدد ضيّق ومنفرد، وصفه السارد بأنه ليس فيه غيرهما والوقت وقت الغداء. وشبيه بهذا الموقف، ما حدث بين الشيخ الخراساني وقت الغداء في بغداد ، وبين شخصيةٍ أخرى حيث يقول السارد "...فبينا هو يوماً من أيّامه يأكل في بعض المواضع إذ مرّ به رجل فسلّم عليه فرد السلام، ثمّ قال: هلمّ عافاك الله. فلمّا نظر إلى الرجل قد انثنى راجعاً يريد أن يعبر الجدول أو النهر قال له: مكانك، فإنّ العجلة من عمل الشيطان، فوقف الرجل فأقبل عليه الخراساني وقال: تريد ماذا؟ قال: أريد أن أتغدى. قال: ولم ذاك..." [2]. نرى تشابهاً شبه تام بين الموقفين، والوقت، ولكن الاختلاف في المكانين أدّى إلى نتيجة مغايرة إذ لم يحصل عراك بينهما، فوقف الرجل يستمع إلى نصائح الشيخ هنا، فالمكان هنا مكان واسع يشمل حديقة وجدولاً أو نهراً، وفي بغداد أيضاً.

3-وصف الأشياء:

جاء وصف الأشياء لـ"تدلّ على أصحابها وتعبّر عن نفسيتهم واستناداً لهذه العلاقة يمكن القول إنّ وصف الأشياء في قصص البخلاء لم يكن إلاّ نوعاً من وصف الشخصيات" [3]، ووصف الطعام والشراب يشكّل حضوراً متميّزاً من بين الأشياء، لعلاقته الشديدة بموضوع البخل. كما في قصّة أحمد بن خلف عندما يتّخذ لضيوفه "طعيما خفيفاً شهياً مليحاً، لا ثمن له ولا مؤونة فيه" [4]، حيث استخدم كلمة (الطعيم) للدلالة على أنّ البخيل لم يتكلّف في تحضيره للطعام تقتيراً وبخلاً. وهكذا فجميع الأوصاف جاء للطعام وما له علاقة به بحسب الباحثة. ولكنّ المال بأشكاله لم يكن أقلّ حضوراً، كما في قصة خالد بن يزيد والكندي وزبيدة وأبي سعيد المدائني وغيرهم من الأثرياء الذين ورد ذكرهم.

([1]) ينظر: البخلاء: 147-148.

([2]) نفسه: 25.

([3]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 198.

([4]) البخلاء: 42. السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 198.

ب: الحوار:

إنّ الحوار هو "الحديث بين شخصين أو أكثر، ويتناول شتّى الموضوعات ويستتبع تبادل الآراء والأفكار، وهو نوع أدبي تتجادل فيه الشخصيات في موضوع ما"(1)، ويبدو في هذا التعريف أنّ في قسم منه يلقي ضوءاً على الحوار، ولكن في القسم الأكبر منه لا علاقة له بالحوار القصصي، ينقلنا إلى خارج موضوع السرد أو القصة، وإن كنّا من قبل نتوقّع أن تتحدّث الباحثة عن الحوار بوصفة قصصية أو سردية، نرى أنّ الحوار هنا، يتحوّل عندها إلى نوع أدبي مستقلّ، وبتفحّص مصدر الكلام نجد أنّ الحوار الذي تقصده هو في الأصل (المحاورة)، وقد جاء في معجم المصطلحات العربية: "المحاورة نوع أدبي تتجادل فيه الشخصيات في موضوع ما "(2)، وليس الحوار القصصي نوعاً أدبياً . حيث خلطت بين الحوار والمحاورة. وكذلك نلقى عبارات أخرى يتحوّل فيها الحوار بوصفه وسيلة إلى أسلوب، عند الحديث عن فاعليته ووظائفه، فـ"الحوار أسلوب آخر من أساليب السرد في نقل مضامين الرسائل الاجتماعية إلى البشر..." (3)، فهو أسلوب لنقل مضامين الرسائل الاجتماعية بدل أن يكون وسيلة سردية كما نحن الآن بصدد مقاربتها.

وتأتي الدراسة على ذكر شروط الحوار ووظيفته من حيث تقديم الشخصيات، وتحريك الأحداث وأهميّته لكونه يمثّل خروجاً على الرتابة السردية، وإضفاء الحيوية على أجواء القصة، وبعد ذلك تأتي تفاصيل الموضوع وعرضه من خلال محاور أربعة، وهي: أنواع الحوار، فاعلية الحوار ووظائفه، طول الحوار، ولغة الحوار(4).

1-أنواع الحوار:

تشير الدراسة إلى وجود نوعين من الحوار، هما الحوار الظاهر الصريح والحوار المضمر، فتركّز على النوع الأول الذي هو بدوره يتكوّن من الحوار الخارجي والحوار

---

(1) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 206. وينظر: المعجم الأدبي: 100، ومعجم المصطلحات الأدبية: 148.

(2) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب:340.

(3) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 220.

(4) ينظر: نفسه: 208.

الداخلي، فتشير إلى أنّ الحوار الخارجي هو النمط الحواري السائد في قصص البخلاء[1]، وهذا نتيجة اعتيادية بالنسبة إلى البخلاء، كون الأكثرية منهم أصحاب كلام وذوي رؤية ومكانة اجتماعية، إي: يستعملون الحوار الخارجي دفاعاً عن مذهبهم في البخل للإبقاء على ما لديهم من الثروات وعدم القيام بإنفاقها.

والحوار الخارجي يتنوّع إلى حوار مجرّد ومركّب، فقد أشارت الباحثة إلى أنّ الحوار المجرّد هو الحوار الخارجيّ الذي يتّسم بالبساطة والابتعاد عن الشرح والتحليل، وتنقل عن غيرها بأنّه لا تحتمل التأويل المتعدّد لأنّها إجابات متوقّعة عن أسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة. وتردف هذا التنظير بأنّ "الحوار الخارجي المجرّد نوع اعتمد السارد كثيراً في قصص البخلاء، حيث كان وسيلته الفعّالة في التعرّف على الشخصيّات وتقديم الحدث القصصي" [2]، فمن جانب نرى الحوار المجرّد أنّه بسيط لا يحتمل التأويل المتعدّد ويقع جواباً لأسئلة ليس فيها رؤية، ومن جانب آخر يشكّل وسيلة فعّالة تعرّف بالشخصيّات وتقدّم الحدث القصصي. ومن التعابير الأخرى التي تناقض بشكل أو بآخر القسم النظري منها قول الباحثة: "ولا يقف الحوار الخارجي المجرّد عند رسم المواقف وتجسيد الشخصيّات من خلالها بل كان أداة السارد التي تعرّف بالشخصية تعريفاً مباشراً (...) ومن الحوار الخارجي ما يرسم مشاعر الشخصيّة ويكشف عن رؤيتها"[3]، ومثّلت بقصة الشيخ الخراساني عندما يمرّ به رجلٌ فيسلّم عليه وهو يردّ عليه بقوله: (هلمّ) فينثني عليه راجعاً ليتناول معه الطعام، فينهره الشيخ بقوله: مكانك فإنّ العجلة من الشيطان، ويقول له: من أباح لك مالي؟ ويقول الرجل: أو ليس دعوتني؟ فيردّ عليه الشيخ بقوله: ويلك؛ لو ظننت أنّك هكذا أحمق ما رددت عليك السلام، فالآيين فيما نحن فيه... [4]، وهكذا يعلّمه الشيخ أصول المجاملات في مثل هذه المواقف، بكلام طويل ونصائح يهيمن الطرف الأول على الثاني ويختفي هو من مسرح الكلام والردّ، ولا شكّ أنّ هذا الحوار لا يمكن وصفه بالحوار المجرّد الذي فيه

([1]) ينظر: السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 208.

([2]) نفسه:210.

([3]) نفسه: 210-211.

([4]) ينظر: البخلاء: 25. السرد عند الجاحظ -البخلاء نموذجاً-: 211.

البساطة وعدم وجود الرؤية، فالبخيل هنا يريد أن يفرض وجهة نظره، كي لا يقع فريسة للمتطفّلين.

وأمّا بخصوص الحوار الخارجي المركب، فهو: "حوار عميق يستدعي الشرح والتأويل ويعتمد الحجة والبرهان، ويهدف إلى الإقناع، وإثبات وجهة النظر، فيأخذ لذلك شكل الجدل والمناقشة" [1]، وقد وجدنا بعضاً من هذه السمات الموجودة في الحوار السابق، في قصّة الشيخ الخراساني، ولكنّها مثّلته هنا بقصّة محمد بن أبي المؤمل، فقد دار نقاش طويل بينه وبين السارد واحتدم الجدال، فقد نجد فيها عبارات قويّة مثل: (يا أبا عثمان إنّك تخطئ، وخطأ العاقل أبداً يكون عظيماً، وما أشكّ أنّك قد نصحت بمبلغ الرأي منك) [2]، وتصل الباحثة إلى أنّ هذا النوع من الحوار يطول ويمتدّ، ولا يعمل على تطوير الحدث ودفعها إلى الأمام بقدر ما يعمل على تصوير الشخصيّات [3]، وهذا ما دفع بعض الدارسين إلى عدّ قصص البخلاء بذرة للمسرح العربي.

وأمّا بخصوص الحوار الداخلي فقد خلص البحث إلى أنّه يشكّل نسبة قليلة جداً، لقصد السارد إلى إبراز سلوك البخلاء ولا يتحقق ذلك إلاّ من خلال الحوار الخارجي، وبساطة الشخصيّات جعلتها لا تخفي شيئاً من طبعها وأفعالها وتميل دائماً إلى الوضوح والصراحة [4]، ويمكن لنا أن نظفر بسبب ثالث؛ وهو أنّ هذه الشخصيّات لا تعدّ أنفسها بخيلة، بل منهم من يدّعي الكرم، والكتاب يدور على إظهار وفضح مسألة البخل، والبخلاء لا يفضحون أنفسهم بأنفسهم عن طريق الحوار الداخلي، هذا من جانب، ومن جانب آخر يعدّ الحوار الداخلي تقنية جديدة في فن القصة الحديثة.

ومن هذه الحوارات حوار (جبل العَمّيّ) مع نفسه عندما خاف المستقفي "فقال: لو دققت الباب على أبي مازن، فبت عنده في أدنى بيت هـ أو في دهليزه، ولم ألزمه من مؤونتي شيئاً، حتّى إذا انصدع عمود الصبح خرجت في أوائل المدلجين" [5]، فهذا

([1]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 213.

([2]) ينظر: البخلاء: 94-95.

([3]) ينظر: السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 216.

([4]) ينظر: نفسه: 218.

([5]) البخلاء: 39. السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 218.

المونولوج خبّرنا به السارد العليم قد يكون دليلاً على نفسيات البخلاء في أنّهم لا يحبّون أن يلزم وا أحداً من مؤونتهم حتى لا يُلزموا في وقت آخر، ولكنّ القصة تدور على بخل أبي مازن، أمّا هو فقد جاء من بيت آخر، وهو الآن يبحث عن مأوى.

وتنقل للحوار الداخلي دعاء ثمامة عندما احترقت داره، وعندما كثر قول الناس له بـ(الحريق سريع الخلف)، "قال: فأستحرق الله، اللهمّ إنّي أستحرقك فأحرق كلّ شيء لنا"(1)، فهذا الحوار أو الدعاء صدر منه في حالة انفعالية، فلا يمكن أن يكشف عن مشاعر الشخصية، سوى أنّه جاء في حالة انفعالية طارئة.

2- فاعلية الحوار ووظائفه:

ومن الموضوعات التي تطرّقت إليها هذه الأطروحة، فاعلية الحوار ووظائفه، ومن العنوان ندرك أنّ الباحثة واقعة تحت تأثير باحثين في أبحاثهما وهما غريماس في عوامله وفواعله، وبروب في وظائفه، من دون أن تشير إليهما.

فهي تشير إلى البعد التأثيري للحوار في قصص البخلاء، في مخاطبته لعقل المتلقي أو مشاعره، ففي حوار الشيخ الخراساني، تقول: "فكلام الشيخ في هذا الحوار كشف عن أهمّ ما قصده السارد وهو بخل الشيخ (...) وعليه فقد حقّق الحوار هنا وظائفه في بناء السرد حيث عمل على تحريك الأحداث وتطويرها" (2)، وقد ذكر هذه الوظائف من قبل في قسم التنظير ولكنّها هنا مُثّل لها بقصة من قصص البخلاء، وأمّا بخصوص مفردة (فاعلية) فتبدو أنّها جاءت هكذا اعتباطاً أو من أجل التزيين، فالحوار حقق وظائفه، وليس وظائفه وفاعليته.

3-طول الحوار:

وفي آخر الأطروحة نرى عنوانين آخرين هما (طول الحوار ولغة الحوار) (3)، وأجزم لو أنّهما جمعا تحت عنوان مثل: (سمات الحوار) لكان أدق وأجمل، خصوصاً إنّ عبارة (طول الحوار) لا تبدو عليها أيّة سمة سردية، أو لا يمكن أن نعدّها مصطلحاً سردياً، وأمّا لغة الحوار أيضاً فمجالها يتسع إلى خارج السردية.

---

(1) البخلاء: 28. السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 220.

(2) السرد عند الجاحظ-البخلاء نموذجاً-: 222.

(3) ينظر: نفسه: 222، 224.

وتناولت تحت (طول الحوار)، طول الحوار وقصرها أيضاً وأشارت إلى أنّ "المشاهد الحوارية الغالبة في قصص البخلاء هي القصيرة القائمة على مراجعة قليلة في عددها وعناصرها [في حين أنّها] احتوت كذلك على المشاهد الحوارية الطويلة" [1]، كقصّة الشيخ الخراساني والرجل المارّ به في بغداد (أيضاً)، نرى أنّه يضعف قوة الفكاهة من جانب، ويظهر شدّة تمسك البخيل ببخله من جانب آخر.

4-لغة الحوار:

أشارت الباحثة في لغة الحوار إلى التنوّع في لغة الحوارات من حيث الفصحى والعامية، ومثّلت بوجود كلمات عامية لدى السارد، مثل: نتر يده، قوّر الرغيف، والفارسية، مثل: السكباج والروشن، والحوار العامي كـ(سكران والله)، وقالت بأنّها "عكست واقع الشخصية وأصلها المنحدر(...) وأشارت إلى هويتها الاجتماعية الوضيعة، فالمقولات الحوارية التي تلفظ بها تشكّلت من ألفاظ فصيحة تدلّ على طبقته الاجتماعية الراقية" [2]، مع أنّ الحوار العامي لا يعبّر في كلّ الأحوال عن الهوية الحقيقية للإنسان، فهناك علماء كبار يتحاورون بالعامية، خارج الوسط العلمي أو حتى داخله، والطبقات الاجتماعية الراقية (اقتصادياً)، قد لا تقدر على تكوين جملة فصيحة. فالجاحظ قد أجرى الحوارات الفصيحة، عندما كان المشهد مشهد جدل كلامي، والشخصية من متعاقلي البخلاء وأشحاء العلماء، ولكن في المواقف الاعتيادية ترك الشخصيات تتكلم بلغة وسطها كي لا يبتعد المشهد عن الواقعية.

([1]) السرد عند الجاحظ –البخلاء نموذجاً–: 223.

([2]) نفسه: 225.

المبحث الثالث:

بنية الخطاب في كتاب البخلاء

- **بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ.**

تناولت رسالة الماجستير (بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ)، لـ(عقيلة بعيرة)، من جامعة باتنة في الجزائر، كتاب البخلاء أيضاً، بوصفه كتاباً سردياً، تتوافر فيه أنواع من تقنيّاته، وهو عندها كتاب أدب يحتوي على الحديث والطرفة والخبر والطرفة والنادرة والقصة.

تكوّنت الدراسة من ثلاثة فصول، مهّدت لها الباحثة بمدخل عن ظاهرة البخل في الأدب العربي والغربي أيضاً، وتحدّثت عن السرد والسردية ومفهوم البنية والخطاب، ودواعي وأبعاد تأليف كتاب البخلاء.

ففي الفصل الأول تتبّعت الأنماط الحكائية البسيطة والمركّبة في كتاب البخلاء، وحاولت أن تجد الأنواع الحكائية وتميّز بعضها عن بعض ضمن كتاب البخلاء.

وفي الفصل الثاني تتطرّق إلى البنية السردية، فتشير إلى أنّ معظم أحداث الحكي حدثت قبل زمن فعل الحكي، ونظراً لكون الزمن عنصراً فاعلاً خضعت لتشكيل إبداعي من قبل المؤلف. وتتطرق إلى الترتيب والمدّة، أيضاً.

وفي الفصل الثالث، تناولت أنماط الرؤية وأوضاع الراوي بوصفه عنصراً فاعلاً في تنظيم الخطاب بأدواره ووظائفه المختلفة.

وقد أشارت إلى أنها تصل إلى كلّ ذلك استعانة بالمناهج النسقيّة كالمنهج البنيوي والسردي، والمناهج السياقية، أي: إنّها تمزج بين المناهج السياقية والنسقيّة، مع أنّ العنوان يوحي بأنّها تحتوي على دراسة البنية أو النسق في كتاب البخلاء.

وتشير الباحثة إلى دواعي تأليف كتاب البخلاء، منها: أنّ عصر الجاحظ تميّز بالتنوّع ثقافي وحضاري، خصوصاً بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الفارسية، وكان عصراً حافلاً، وقد عمّر الجاحظ فيه طويلاً، حيث عاصر اثنتي عشرة خليفة من العبّاسيين، وكان الداعي الأهم هو الإشادة بجود العرب كردّ فعل على الشعوبيين، وأنّه كما حاول أن يبيّن في البيان والتبيين، أنّ العرب مطبوعون على الشعر والخطابة، وأنّهم يمتلكون معالم البلاغة، فجاء كتاب البخلاء يفتخر فيه "بالقيم الأخلاقية

والاجتماعية الرفيعة التي اتّصف بها العرب دون غيرهم من الشعوب المجاورة" (1)، وقد أسقط صفة البخل على شخصيّات فارسية الأصل معظمها من خراسان ومرو، بحسب الباحثة، على الرغم من أن قصص أهل خراسان ليست إلاّ جزءاً من الأجزاء الكثيرة في كتاب البخلاء. وإنّ هذه العناصر غير العربية التي كانت تتظاهر بالكرم، وكانوا ميّالين بطبعهم إلى البخل(2)، مع عدم خلوّ الكتاب من عناصر عربية تزخر بها.

ومن دواعي التأليف أيضاً، ما ظهر في صورة التمدن والرقي الكبير وظهور الطبقة البرجوازية وما نتج عنها من سلوكيات مستحدثة، ساهمت في قلب العلاقات الاجتماعية، حيث جعلت الجاحظ أن لا يسقط صفة البخل على طبقة دون أخرى ليضفي على عمله صفة الواقعية والموضوعية (3). وأمّا في الأبعاد الأساسية لبخلاء الجاحظ، فتشير إلى ما يتضمّنه الكتاب من كم ورصيد متنوع، نطلع من خلاله على الأبعاد الاجتماعية والنفسية والفكرية فضلاً عن بعده الفني، الذي تتطرّق إليه في ثنايا الرسالة، الذي هو الخطاب الأدبي، فهو محور الدراسة (4)، وتفصل الكلام في كل بعد من الأبعاد السابقة.

ولا نريد أن نتطرّق إلى التنظيرات التي جاءت في ثنايا الرسالة، كالخطاب والبنية والسردية وغيرها، أو البنية الزمنية، تفادياً للتكرار، ولكنّ الذي نركّز عليه هو الفصل الأول الذي عالجت فيه الباحثة الموضوع بشكل يستحقّ الوقوف عنده.

ففي أطروحة الدكتورة فادية مروان (السرد عند الجاحظ –البخلاء نموذجاً–) وجدنا أنّها تفضّل إطلاق مصطلح القصة على نصوص البخلاء، وإن كانت لا تنفي احتواءها على أنماط أخرى كالطرفة والحديث، فإنّها تشترك في وجود (حادثة) تصلح لأن تكون خبراً ينقل من شخص لآخر، وأنّ الجاحظ نفسه يميل إلى إطلاق (القصة) على نصوص في هذا الكتاب، وذلك عند قوله "فأمّا ما سألت من احتجاج الأشحاء

---

(1) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ، عقيلة بعيرة، رسالة ماجستير، بإشراف: د. إسماعيل زردومي، جامعة الحاج خضر، باتنة–الجزائر، 2012م: 11.

(2) ينظر: نفسه: 12.

(3) ينظر: نفسه: 12–13.

(4) ينظر: نفسه: 14–18.

ونوادر وأحاديث البخلاء، فسأوجدك ذلك في قصصهم – إن شاء الله تعالى– مفرقاً" [1]، والكتاب "سرد نثري لأخبار ينسب إلى راو، ويجري تقديمها باللغة" [2]، وتشير إلى أنّ "للقصة تقاليدَها الخاصة كبنيتها شديدة الإحكام وحدودها التيمية، وافتقارها إلى تطور الشخصية، وتركيزها على شخصية واحدة..." [3]، وتبدو أنّها تقصد بالقصة، القصة القصيرة التي قد تقتصر على حدث واحد، لشخصية واحدة بشكل عام، وقد يحصل للشخصية تطور أو يتعدى عددها إلى أكثر من شخصية واحدة، وهكذا. وعلى أيّة حال فإنّها تميل إلى مصطلح القصة وعدم الانجرار وراء القصص الموجودة في الكتاب فيما إذا كانت هذه القصص تمتلك خصوصيات متمايزة عن البعض تولّد منها أنماط حكائية مختلفة.

أمّا الباحثة عقيلة بعيرة، فلها توجّه آخر، وهي تختلف عن سابقتها، ففي حين كانت سابقتها تميل إلى أن تجمع نصوص البخلاء تحت صنف واحد أي: (القصة)، فهي تحاول أن تميّز الأنماط الحكائية في تلك النصوص بعضها عن بعض، وتعطي لكل منها هويّتها الخاصة، حسب الغايات والوظائف التي تؤديها، أو حسب النوع و الحجم، ففي حين أنّها تقرّ باختلاف الأنماط الحكائية في كتاب البخلاء، وتنوع أنماطه ا السردية، فإنّه "يصنف ضمن القصص الفكاهي الساخر الانتقادي"[4]، فتعمد إلى تحليل أنماطه الحكائية وتقسّمها على الأنماط السردية البسيطة، والأنماط الحكائية المركّبة، والطرائف والرسائل. وتفصّل الكلام في كلّ نمط من هذه الأنماط.

وتحدّد في القسم النظري مفهوم البنية حسب الناقد الأمريكي (J.G.Ransom) الذي قال بأنّ كل أثر أدبي يتألّف من عنصرين هما: (البنية أو التركيب) أي: المعنى العام للأثر الأدبي و(النسيج أو السبك)، أي: الصدى الصوتي لكلمات الأثر [5]، ومن

([1]) البخلاء: 5.

([2]) السرد عند الجاحظ–البخلاء نموذجاً–: 14.

([3]) نفسه: 14.

([4]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 33.

([5]) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 96. بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 26.

الغريب استعمال البنية للدلالة على المعنى أو المضمون، وكذلك اقتصار معنى النسيج أو السبك على الصوت وهو من أصغر وحدات التركيب. ولذلك نرى أنّها تأتي بجداول تحدّد الموضوع العام لقصص البخلاء، فضلاً عن التوجه الرئيس للشخصية الرئيسة، وبعد ذلك تفصّل الكلام في حجم تلك القصص وغيرها من الطرف والرسائل، فتصنّف قصص البخلاء حسب ورودها في الكتاب، في جدول خاص حسب عنوان القصة وعدد صفحاتها وتوجه الشخصية الرئيسة والموضوع العام.

ففي قصة أهل البصرة من المسجديين مثلاً ، تشير إلى أنّ هذه القصة عدد صفحاتها(6)، والتوجه الرئيس للشخصية الرئيسة هو (فكري عقائدي) والموضوع العام هو أنّهم أصحاب مذهب تقشفي عميق في الادخار [1]، فعلى حين تختلف مواضيع القصص، ولكن هناك مشتركات في توجّه الشخصيات، فمثلاً نرى أنّ التوجه لـ(15) منهم توجّه اقتصادي، و(7) منهم عقائدي، و(7) آخرين ثقافي، أمّا التوجّه التجاري فنجده عند (3) منهم، إضافة إلى فكريّ واحد وشيعيّ وأنانيين [2]. إنّ بمعدّل النصف أي: (18) من بين (36) من توجّه الشخصيّات هو توجّه اقتصادي، إذا أضفنا التوجه التجاري إليه. أمّا من حيث الحجم فإنّ (8) منها تندرج تحت القصص البسيطة والعشر الأخرى تحت القصص الطويلة الحجم المركبة[3]. هذا بالنسبة لنمط القصة التي تجتمع تحت مسمّى القصة.

وتأتي الباحثة بجدول آخر حول نمط آخر وهو ما سمّاه الجاحظ بـ(الطُّ رَف)، جمع الطُّرفة، وأشارت إلى أنّ في كتاب البخلاء سبع مجموعات من (الطرف)، جاءت إحداها تحت مسمّى (طرف أهل خراسان) والبقيّة تحت (طرف شتّى)، وهذه بدورها تحتوي على طرف قصيرة أو صغيرة، ولكنّ الباحثة سمّتها باسم القصص، أي: إنّ طرف أهل خراسان تحتوي على (23) من القصص، مع أنّها أقرّت من قبل بأنّ نصوص البخلاء كلّها تنضوي تحت القصص الفكاهية، ويصل مجموع مكونات هذه الطرف كلّها إلى (85) قصة، كما تقول الباحثة، ومن الجدير بالملاحظة أنّها أدخلت

([1]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 34.

([2]) ينظر: نفسه: 34-35.

([3]) ينظر: نفسه: 36-37.

في جدول الطرف الفصل الذي سمّاه الجاحظ اسم (أطراف عن علم العرب في الطعام) وعدد الأطراف فيها (45) طرفاً [1]، ظنّاً منها أنّ أطراف مثل الطرف جمع لكلمة الطرفة.

وتأتي أيضاً بجدول لرسائل البخلاء الثلاثة في كتاب البخلاء، من حيث الرسالة وعدد الصفحات والمرسل والمرسل إليه والموضوع [2]، ولا تعطينا مبرراً سردياً لهذه العملية، وقد يكون السبب لذكر الرسائل هو أنّها تشكّل خطابات، لوجود ثلاثية الرسالة والمرسل والمرسل إليه الموجودة في كلّ خطاب، ولكنّها تجعل هذه المسألة دليلاً على ثراء الكتاب وتنوعه وندرته الإبداعية وأنّ الفصل بين الأنماط الحكائية فيه يكلّف الكثير من الجهد ويوصل إلى الفرضيات والاحتمالات التقريبية [3]، مع أنّ هذه المسألة ليست بهذه الصعوبة، فالرسائل نوع أدبيّ لا نحتاج إلى جهد كبير لتفريقها عن السرد، ولو أنّ السرد يمكن أن يكون له وجود في أيّ خطاب.

ومما يُلاحظ على بعض جداولها هو التشابه التام بينها وبين جداول أحمد بن محمد بن أمبيريك، في كتابه (صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب) إلاّ أنّها زادت فيها عموداً لـ(توجّه الشخصية الرئيسة)، وعدّلت (الأغراض العامة) عنده إلى (الموضوع العام)، والعنوان العام عند أمبيريك هو: (جدول القصص التي وردت منفردة) أمّا عندها فهو: (قصص محدودة الحجم(بسيطة)...)[4]، والملاحظ على جدول عقيلة أنّها أشارت إلى أنّ قصة الأصمعي حجمها صفحتان، والحقيقة هي أقل من صفحة واحدة[5]، وتزيد قصتين أخريين في جدولها، كلّ واحدة منهما بحجم صفحتين، وهما قصة أبي عيينة التي نسي أمبيريك إضافتها، وقصّة زبيدة التي أوردها أمبيريك ضمن (المجموعات القصصية) لأنّها تحتوي على خمس قصص أي: إنّها ليست من

([1]) ينظر: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 38.

([2]) ينظر: نفسه: 39.

([3]) ينظر: نفسه: 39.

([4]) ينظر: صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 136، بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 36.

([5]) ينظر: البخلاء: 144.

القصص البسيطة كما تراها عقيلة. وتناست مجموعة قصصية من ضمن كتاب البخلاء والتي جاءت تحت مسمّى: "أحاديث شتّى" [1]، على حين أوردها أمبيريك في جدول المجموعات القصصية تحت مسمّى (طرف شتّى) [2] أيضاً، فيها من القصص ما تسمو إلى مرتبة القصة لدى عقيلة مثل: (الشيخ الأهوازي) ففيها شخصيّتان، وحدث، وزمان ومكان[3]. وهكذا يتضارب الكمّ والكيف بينهما، إمّا لسوء النقل أو غيره من الأسباب.

وعندما أقرّت الباحثة بصعوبة الفصل بين الأنماط الحكائية، تشرع بالفصل بينها اعتماداً على البساطة والتعقيد، فلأيّ نمط من هذه الأنماط كان بسيطاً دفعت به باتجاه الخبر، باعتباره أكثر الوسائل شيوعاً منذ العصر الجاهلي للاتصال المباشر أو غير المباشر، ومفهومه يقتصر على ما يُنقل ويُحدّث به قولاً أو كتابة ويحتمل الصدق والكذب، وفي اعتماده على الحقائق أو ما يوهم بها [4]، ولم تعبث به أيدي الروّاة، أو لم يدخل عالم الخيال القصصي.

وفي الطرف الآخر تقف الأنماط الحكائية المركبة، وتشمل القصص ذات البنى المختلفة من نسج الراوي، وتضع بينهما الطرفة التي ترتفع عن الخبر باشتمالها على وظيفة ترفيهية، وبعدها تأتي النادرة التي تكون لها وظائف متعددة ومقاصد أخرى غير الإضحاك الذي هو مرتكز الطرفة الوحيد في خبرها كالتهكم والسخرية، ولكنّها تضع كلاً من الخبر والطرفة والنادرة تحت أنماط (السردية) البسيطة [5]، مع أنّ الطرفة والنادرة ليستا ببساطة الخبر الذي يبدو أنّه بمثابة المادة الخام لهما.

([1]) البخلاء: 147.

([2]) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 135.

([3]) ينظر: البخلاء: 147-148.

([4]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 41، 43.

([5]) ينظر: نفسه: 41.

-الأنماط الحكائية البسيطة:

1-الخبر:

أمّا بخصوص الخبر [1]، ببنيته الخطابية السرديّة البسيطة فتع دّه "اللبنة الأساسية التي بنيت عليها جميع الأنماط الحكائية الأخرى في الكتاب (كالطرفة والنادرة والحكاية والقصّة)..." [2]، ولا نجد مساحة في الرسالة تبحث في ماهية الحكاية، مثلما نجد للطرفة وللنادرة. وتجعل الباحثة لكلمة (أخبرني) وما شاكلها كـ(حدّثني، قال لي، زعم، خبّر)، دليلاً على أنّ ما بعدها هو الخبر [3]، وقد توحي هذه الكلمات بأنّنا بإزاء تقبّل خبر ما، ولكن كيفية هذا الخبر تظهر بعد أن يلقيه المخبر، أي: إنّ الكيفية يميّز الخبر المحض (إذا افترضنا وجود خبر محض) عن الخبر الذي ارتفع به المخبر إلى المستويات الحكائية الأخرى، وإن كانت كلمة (خبّرني) تجتمع مع كلمة الخبر لسانياً، ولكنّ كلمة (زعم) ألصق بالوهم.

وترى الباحثة "أنّ مصدر الخبر الأصلي هم الرواة، وهم على صنفين اثنين، إمّا راو مفرد وإمّا راو متعدد" [4]، ففي كلا الصنفين منهم رواة معروفون ومنهم غير معروفين، مثل: (حدّثني صاحب لي)، (قال فلان بن فلان) و(قال أصحابنا من المسجديين) و(قال أصحابنا: قال المروزي...) [5]، فالذي نراه هنا مقابل الراوي المفرد هو الراوي الجمع، وليس الراوي المتعدد، لأنّ في كلا المثالين نرى الراوي هو (أصحابنا)، جاء بصيغة الجمع، أمّا في "قال أصحابنا: يقول المروزي للزائر إذا أتاه، وللجليس إذا طال جلوسه..." [6]، فلا تجعل الراوي متعدداً لأنّ (أصحابنا)، يروون قول المروزي ولا

([1]) ((الخبر: وحدة سردية مستقلة، تجسم فعلاً أو حادثاً ما، وتبيّن موقفاً ما من ظاهرة)). أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي، د.حسن إبراهيم الأحمد، دار التكوين، دمشق، 2009م: 302.

([2]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 42.

([3]) ينظر: نفسه: 42.

([4]) نفسه: 45.

([5]) ينظر: نفسه: 45.

([6]) البخلاء: 17.

يروون عنه الخبر نفسه، أي: إنّ المروزي ليس واحداً ضمن سلسلة الرواة، وهو المروي عنه وليس راوياً. ومجيء (أصحابنا) بصيغة الجمع، يقوّي مصداقية الخبر، كأنّه مشهور بين الأصحاب كلّهم.

أ: بنية الخبر:

وبنية الخبر تتوزع بين القصيرة والمتوسطة والطويلة، وتعتمد الباحثة على عدد الأسطر في التمييز بين هذه الأنواع، دون الالتفات إلى الكيفيّة التي تميّز الخبر عن الأنواع الحكائية الأخرى [1]، حيث ترى أنّ أقصر خبر يتكوّن من سطرين، كالخبر الذي رواه عن الأصمعي، والأخبار المتوسطة تتراوح أسطرها بين (5–7) أسطر، كما في قوله: (حدثني المكي) والأخبار الطويلة من ثمانية أسطر إلى خمسة عشر سطراً، وهذا هو الخبر الذي جاء بصيغة (حدثني إبراهيم بن السندي) [2]، وتستند إلى كلمات استدلالية مثل: (حدّثني، زعم، قيل، خبرني) كما مرّ، ونلاحظ على قولها بأنّ مصدر الخبر الأصلي هو الرواة، ونرى اسم الجاحظ يأتي مرّتين في خبرين مختلفين بوصفه راوياً [3]، وذلك الخبر الذي يبدأ بـ"دخل عليٌّ الأعمى على يوسف بن كلٍّ خير، وقد تغدّى، فقال:..." [4]، والخبر "فحدّثت بهذا الحديث عبد الله العروضي فقال: ألم تعرف شأن الجدي؟ ضرب الشوّاءَ ثمانين سوطاً لمكان الإنضاج..." [5]، فعلى حين يبدو أنّ الخبر الأول رواه الجاحظ بنفسه وهذا دليل على أنّ الجاحظ لا يأخذ كلّ الأخبار من

---

(1) نلمس ذلك التميّز من خبر (أبو مازن وجبل العمّيّ)، رواه الجاحظ مرتين في كتاب البرصان والعرجان والعميان والحولان، وفي كتاب البخلاء: نرى في الخبر الأول يميل إلى الاقتصاد، وفي الثاني إلى نوع من التفصيل والوصف، ففي الأول يقول عن أبي مازن –عندما دقّ عليه جبل العمّيّ ليبيت عنده– ((قال: ويلك، أنا والله سكران ما أفهم عنك قليل ولا كثير[كذا] ، فأعاد عليه القول فقال: سكران والله، ليس أفهم عنك...)) كتاب البرصان: 407،408. وجاء في كتاب البخلاء: ((...فتساكر أبو مازن وأراه أنّ وجومه كان بسبب السكر، فخلّع جوارحه وخبّل لسانه وقال: سكران والله، أنا سكران...)) البخلاء: 39. وينظر: الخبر في الأدب العربي: 293–294.

(2) ينظر: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 48–50.

(3) ينظر: البخلاء: 49– 50.

(4) نفسه: 120.

(5) البخلاء: 56.

أفواه الرواة. وأمّا في الخبر الثاني فالجاحظ يروي خبراً عن أحد الخبّازين، بأنّه جُلد لإنضاجه الخبز، فيقوم عبد الله العروضي برواية خبر جلد الشواء عندما شوى الجدي جيّداً فأكله الضيف كلّه، إذن فالراوي الأول هنا، هو عبد الله العروضي وليس الجاحظ نفسه.

وأمّا بخصوص الكلمات الاستدلالية، فتشير إلى أنّ الجاحظ يوظف كلمة (خبرني، حدّثني) عند تلقّيه للخبر، فترى الباحثة بأنّ "خبرني توحي بتلقيه للخبر دون مشاركته في إنجازه أو روايته، أمّا لفظة حدّثني فهي إشارة واضحة إلى كون الجاحظ عنصراً مشاركاً في إنجاز الخبر وروايته"[(1)]، فعلى حين أنّ الجاحظ لا يبتعد عن أن يكون راوياً في أيّة درجة من الدرجات، سواء كان الراويَ الأول أو الثاني أو الثالث، ولكن بخصوص كلمة (حدثني)، لا نستطيع الجزم بأنّ الجاحظ يشارك في إنجاز الخبر، فكتب السنّة النبوية في زمن الجاحظ وقبله مليئة بكلمة (حدّثنا) [(2)]، من غير أن يشارك الراوي الأخير ، أو أيّ من الرواة، في صنع الحديث أو (الخبر) الذي يرويه، وغاية الراوي في هذه الحالة هي الصدق والدقة في نقل أخباره.

وتأتي بعد الكلمات الاستدلالية بالمقدّمة الاستهلالية، فتشير إلى أنّ الجاحظ يوظفها لغايات متعددة وتعدّ إسقاطاً ذاتياً لموقفه من الخبر المروي، فتشير إلى الخبر أو القصة، "ومن أعاجيب أهل مرو ما سمعناه من مشايخنا..." [(3)]، وأنّ الجاحظ يهيّئ نفسية المتلقّي لغرابة هذا الخبر، فالعبارة "تفيد التفرّد والتعجّب والاستغراب" [(4)]، وهذا الإسقاط الذاتي لموقفه على الخبر المروي، يجعل الخبر أكثر من الخبر الذي هو

([1]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 51.

([2]) جاء في الحديث رقم (5077) مثلاً: حدثنا عبد الله بن يوسف أخبرنا مالك . وحدثنا إسماعيل قال حدثني مالك عن أبي الزناد عن الأعرج عن أبي هريرة رضي الله عنه أنه قال: قال رسول الله صلى الله عليه و سلم: (طعام الواحد كافي الثلاثة وطعام الثلاثة كافي الأربعة). الجامع الصحيح المختصر(صحيح البخاري)، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي، تحقيق: د. مصطفى ديب البغا، دار ابن كثير اليمامة–بيروت، ج5، 1987م: 2060.

([3]) البخلاء: 22.

([4]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 53.

المادة الغفل أو الخام لطرفة أو نادرة أو قصة، هذا ولم تذكر هذا الخبر في أيّ من جداولها التي ذكرناها من قبل.

وفي موضوع الخبر تؤكّد الباحثة أنّ وحدة الموضوع التي هي رسم شخصية البخيل، هي السمة في هذه الأخبار ويص اغ "بنبرة تهكّمية ساخرة" [1]، وبهذه العبارة يبتعد موضوع الخبر، ويدخل مجال الطرفة أو النادرة، أي: أنّنا نعالج الخبر بنكهة النادرة.

وتشير في شخصية الخبر إلى أنّ الشخصيات من أهم العناصر المحورية في العمل الأدبي (وربّما تقصد العمل السردي)، ففي كتاب البخلاء تعكس مختلف الانتماءات الطبقية، وأنّها من صحيح الواقع، والتأريخ، ولم يغفل شخصيات نسائية بخيلة أيضاً[2]، ولكنّ الجاحظ نفسه أقرّ بأنّه يحكي عن الميسورين الذين يضيقون على أنفسهم مع وفرة العيش، ويمتنع عن ذكر الفقراء لأنّهم لا يعرفون إلاّ الضيق [3]، وبهذا يكون الفقراء مغيّبين على الأقل.

ب: **أسلوب الخبر:**

تشير الباحثة هنا إلى أنّ الجاحظ ينتهج الأشكال التعبيرية من سرد ووصف وحوار، القائم على فنّ القص، لرواية أخباره، إضافة إلى الاستدلال والتشويق، مع الاستشهاد بقصتين من خلالها[4]،بشكل مختصر في حدود صفحة وبضعة أسطر، دون الخوض في تفاصيل الشرح أو التحليل، وتقول: "فوظّف السرد مثلاً لنقل الأحداث وأفعال الأشخاص ومثاله ما ورد في حديث أبو [كذا] الحسن المدائني: أنّ ثريدة مالك بن المنذر كانت بلقاء. ولعلّ ذلك أن يكون باطلاً، وأمّا أنا فقد رأيت بعيني من هذا الرجل ما أخبرك به، وهو شيء لم أره إلاّ فيه ولا سمعت في غيره"[5]، وحقيقة الأمر في كتاب البخلاء، أنّ ما اقتبسته مجرد زعم للمدائني، حول ثريدة ابن المنذر، فيصفها بأنّها بلقاء، لقلة اللحم والمرق والتوابل فيها، وما بعد هذه الجملة الاسمية التي تصف الثريدة

([1]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 53.

([2]) ينظر: نفسه: 54-55.

([3]) البخلاء: 122.

([4]) ينظر: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 56-57.

([5]) البخلاء: 57. بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 56.

لا علاقة لها بخبر ثريدة مالك بن المنذر، لأنّ الراوي أخبر عن ثريدة أخرى قبلها لرجل آخر، فيصف قول المدائني بالباطل، وإنّ ما سرده من قبل فقد رآه فعينه.

وتخوض الباحثة في تفاصيل وظيفة الخبر، بجدول يحتوي على الخبر، والحدث والعبارة الدالة عليه، والأسلوب الغالب والوظيفة والمقصد، والوظيفة ليست كوظائف بروب التي يتحدّث عنها في مورفولوجية القصة أو الخرافة، فهي لا تتعدّى هنا وظيفتين (الإخبارية والوعظية) [1]، لتلك الأخبار وهي وظائف تواصلية، وتشير أخيراً إلى أنّ "الأخبار تندرج تحت الأدب الهادف بما تحمله من كنوز معرفية" [2]، مستشهدة بكتاب عيون الأخبار لابن قتيبة، وحجج النبوة للجاحظ، دون إلحاق أخبار كتاب البخلاء بهما، ولا يمكن بأن نقصّر هدف الأخبار على المعرفة فقط، قد يكون مثلاً؛ للنقد أوالتقويم أوالتوجيه. وقد وجدنا كيف ردّ الراوي على المدائني حول زعمه بأنّ ثريدة ابن المنذر كانت بلقاء، وعدّ هذا الكلام باطلاً، لأنّه يريد أن ينتقص من ابن المنذر ويصفه بالبخل.

2-الطرفة والنادرة:

قامت الرسالة بدراسة كلّ من الطرفة والنادرة، وقد أفردت اثنتي عشرة صفحة للطرفة وللنادرة تسع صفحات.

ولا يبدو أنّ المعاجم الأدبية تفصّل بينهما، وقد جاء فيها، بأنّ "...النادرة، الطرفة، وهو [كذا] القول البليغ المثير للانتباه يتميّز بالجدّة والطرافة، وإظهار البراعة في التفكير، والقدرة على تسلية القارئ أو السامع والترفيه عنه" [3]، حيث ينظر إليهما على أنّهما شيء واحد أو مترادفان، أمّا لغوياً، فنرى أنّ الاستطراف هو الاستحداث، والنادرة من ندر يندر ندراً، بمعنى: سقط وشذّ ومنه النوادر [4] وعلى ذلك، تطلق الطرفة على الشيء الذي يتسم بالجدة، والنادرة على الذي يسقط عن أشباهه ويشذّ عنها. وعند جبور عبد النور تأتي الطرفة بمعنى: النادرة، الملحة، النكتة، وهي حكاية صغيرة تبعث

([1]) ينظر: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 58.

([2]) نفسه: 59.

([3]) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 383.

([4]) ينظر: الصحاح: 1395، 825.

على الانشراح والضحك، لفكاهتها أو غرابتها [1]، ولكنّ الباحثة تحاول أن تجد بينهما بعض الاختلافات فتشير إلى "أنّ الاختلاف بينهما يكمن في الغاية والوظيفة" [2]، ومن حيث الحجم تقول بأنّ الطرفة في الغالب تكون مختصرة، ولا تتجاوز نقطة التقاء موتيفين* أساسيين، وأمّا النوادر فتتكوّن من عنصر قصصي واحد (Motif) وإنّها تتسم بالإيجاز والقصر مع نمطية الشخصيات وإنّ البنية الأساسية للنادرة هي: الخبر الإضحاك التهكّم، والطرفة تكون أنواعاً مثل الطرفة المضحكة والطرفة الساخرة والطرفة التهكميّة [3]، وفي المفهوم اللغوي للنادرة تنقل بأنّ "تنادر على فلان سخر منه" [4]، وبهذا يلتقي كلّ من الطرفة والنادرة عند (الضحك، التهكم، السخرية)، ولا يبقى هناك مبرر للفصل بينهما، وأمّا بخصوص الحجم الذي حددته في الطرفة بموتيفين وفي النادرة بموتيف واحد، يفتقر إلى الدقة لأنّها تشير في مكان آخر إلى وجود النادرة البسيطة القائمة على الخبر القصير، والنادرة المركبة البنية، قد تطول لتشمل أحداثاً متعددة ومتباينة كما في حكاية محفوظ النقاش [5]، ولا ندري كيف تكون مركّبة ما لم تخرج عن موتيف واحد كما أشارت، ولا نفيد كثيراً من الفرق الذي أشارت إليه.

وأمّا ما ساق الباحثة إلى الفصل بين الطرفة والنادرة، فهو أنّ الجاحظ نفسه أطلق كلمة (طرف شتّى) على مجموعات من الأخبار التي يرويها [6]، ولكنّ السمة الغالبة عليها هي أنّها كلّها أخبار طريفة، ليست بمعنى أنّها نوع من الأخبار ينتمي إلى نوع أدبي مستقلّ، وهو (الطرافة) ولكنّها أخبار مستحدثة جديدة، وقد رأى بعضاً منها بنفسه ورواها لنا، وأخذ بعضاً آخر منها عن أصدقائه الذين رووا له تلك الأخبار، ويشير

([1]) ينظر: المعجم الأدبي: 165.

([2]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 62.

* إنّ شلوفسكي ((اعتبر أنّ القصة التي يقدّمها لنا البناء في شكل كلامي تقوم على وحدة دنيا، أطلق على كلّ منها اسم الموتيف، ويقوم البناء عادة على التأليف بين هذه الموتيفات)) الخبر في الأدب العربي، محمد القاضي: 481.

([3]) ينظر: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 63، 76، 78، 65.

([4]) نفسه: 75، 80.

([5]) ينظر: نفسه: 76.

([6]) ينظر: البخلاء: 17، 44، 54، 113، 120، 130، 195.

محمد مشبال إلى أنّ "الطرفة التي تحولت إلى مكون نوعي ثابت في النادرة باعتبارها نوعاً سردياً انبثق عن جنس الخبر واستقلّ بذلك" [1]، فيشير إلى أنّ حظّ النوادر في البخلاء أوفر [2]، ويشير في مكان آخر إلى أنّ "الطرافة أحد المكونات الجمالية التي لاذ بها الجاحظ في بناء حكيه وتوصيل أخباره، وإحدى الأدوا ت التي استعان بها على السخرية"[3]، هذا وأنّ الجاحظ نفسه أطلقها على الحجج التي ينقلها في كتابه، عندما قال: "ولك في هذا الكتاب ثلاثة أشياء: تبيّن حجّة طريفة، أو نادرة عجيبة" [4]، وبهذا تكون الطرافة أو (الطريف) صفة للحجج، ومكوناً جمالياً له، وقد تجمع المعنى اللغوي لها وهو الاستحداث، وبهذا تكون الهيمنة للنادرة، كما يشير شارل بيلا، حسب ما نقله محمد القاضي، بأنّ كلمة النادرة "لها من السمات المميزة ما يكفي لاعتبارها جنساً قوامه القصص القصيرة المضحكة"[5]، وبهذا يرفع بالنادرة إلى مقام القصص القصيرة، وينفي عنها ما نقلنا من قبل، بأنّها تتكون من موتيف واحد.

ولكنّ الباحثة تعكس المسألة، فترى الجاحظ يسعى "إلى توليد النادرة انطلاقاً من تعابير وأساليب مختلفة، فكانت هناك الحجّة النادرة والخبر النادر والطرفة النادرة" [6]، فنحن نرى أنّ الطرفة عند الجاحظ وقعت صفة للحجج، أمّا النادرة فموصوفة وليست هي الصفة، وهذا يدلّ على أنّ النادرة نوع أدبي.

وعن كيفية ورود الطرفة والنادرة في كتاب البخلاء، فتشير إلى أنّ أساليب الطرفة؛ منها ما ورد بأسلوب سردي خالص، ومنها ما بني على حوار متعدد الأطراف ومنها ما

([1]) البلاغة والسرد جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، د. محمد مشبال، منشور ات كلية الآداب جامعة عبد المالك السعدي – تطوان، 2010م: 9.

([2]) ينظر: نفسه: 10.

([3]) بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 25.

([4]) البخلاء: 5.

([5]) الخبر في الأدب العربي: 66.

([6]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 79.

استند إلى حجة طريفة. والنادرة تشتمل على الوصف والحوار والسرد وقد وجدنا الحجة النادرة أيضاً من قبل[1]*، ولا نرى أنّ الباحثة تفيدنا بالفرق الواضح بينهما.

وظائف الطرفة والنادرة:

وفيما يخصّ الوظائف لكلّ من الطرفة والنادرة، نرى أنّها قامت بتوزيع الوظائف عليهما بشكل عفوي دون الاعتماد على سند علمي موضوعي، فالطرفة تقوم بالوظيفة الاجتماعية، والوظيفة الإبداعية (الجمالية) والوظيفة النفسية (الترفيهية)، والوظيفة التمويهية[2]، والنادرة تؤدي الوظيفة الجمالية (الشعرية)، والوظيفة الدلالية، والوظيفة المنفعية[3]، ولا نرى أيّ مبرّر علمي أو منطقي لهذا التقسيم، ولا ندري لماذا لا تؤدي النادرة الوظيفة الاجتماعية، أو لماذا أصبحت الاجتماعية المنفعية، وهكذا بالنسبة للمصطلحات الأخرى، كيف أطلقتها، ولماذا هنا بشكل وهناك بشكل آخر؟

وفي مخطّط لعناصر النادرة تشير إلى أنّها تتكوّن من (الخبر، الإضحاك، التهكّم)، و(الخبر) بأنواعه يؤدّي وظيفة (إعلامية إبلاغية)، و(الإضحاك) بطرفته الساخرة تؤدي وظيفة جمالية، و(التهكّم) له دلالات ضمنية ووظيفة انتقادية ومقاصده متعدّدة[4]، فنرى فنرى الطرفة هنا تقع ضمن النادرة، إذ لا مسوّغ لدراستها منفردة كما أشرنا سابقاً، وأمّا بخصوص الوظيفة الانتقادية فقد غابت هذه الوظيفة عن الوظائف الثلاثة التي درست بالتفصيل في سياق وظائف النادرة.

([1]) ينظر: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 66، 79.

*استشهدت الباحثة للطرفة بما قاله الجاحظ عن ديكة مرو: ((لم أرَ الديك في بلدة قطّ إلاّ هو لافظ، يأخذ الحبة بمنقاره، ثمّ يلفظها قدّام الدجاجة، إلاّ ديكة مرو، فإنّي رأيت ديكة مرو تسلب ما في مناقيرها من الحبّ)) البخلاء: 18. وللنادرة التي قد تطول لتشمل أحداثاً متعددة ومتباينة بحكاية محفوظ النقاش الذي يدعو الجاحظ إلى بيته فيقدم له اللبأ، ولكنّه يحاول أن يقنعه عن طريق بعض الحجج أن يثنيه عن أكله، ولكنّ الجاحظ لا يعبأ به ويأكله جميعاً، ثمّ يبدأ بالضحك عليه بشكل يهضم معه كلَ ما أكله. ينظر: البخلاء: 124.

([2]) ينظر: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 70، 71، 72، 73.

([3]) ينظر: نفسه: 81،82، 83.

([4]) ينظر: نفسه: 78.

وتشير الباحثة إلى نوع آخر من النادرة، "يمكن إدراجها ضمن السرد المركّب، (...) ويندرج ضمنها كلّ من الحديث والحكاية والقصة حيث تعتمد في بنائها على آليات التدرّج والنموّ والتوسّع، وهذا بما تشتمل عليه من وصف وحوار وسرد" [1]، دون أن تفهمنا شيئاً عن الحديث أو الحكاية، وتشير إلى أنّها تشتمل على أحداث قصيرة أومتعدّدة، وشخصيّاتها تغلب عليها الواقعية والنمطية، ويكتفي الجاحظ بالتلميح والإشارة إلى الزمان والمكان فيها، وكما نجد الحوار عنصراً مهماً فيها يساهم في رسم ملامح البخلاء وتصوير نفسيّاتهم وأفكارهم [2]، وهذه العناصر نفسها عناصر القصة كما سيأتي ذكرها ضمن المبحث المخصّص للأنماط الحكائية المركّبة. ولا نريد أن نفصّل كثيراً في وظائف كلّ من الطرفة والنادرة، وقد نتحدّث عن ذلك عند التحدّث عن الجانب النقدي لكتاب البخلاء.

-الأنماط الحكائية المركّبة:

وهي: "أنماط حكائيّة أو خطابات سرديّة تتميّز بتنوع الوحدات البنائية واختلافها وما يرافقها من تعدّد في الأحداث أو الأفعال أو الشخصيّات وتباينها، بالإضافة إلى توافر العقدة أوالحبكة، وكذا الإطار الزماني والمكاني" [3]، وفيها "تقف على بنى أو وحدات نصيّة متعدّدة ومتباينة ومعقّدة أحياناً، وهذا ما يتجلّى في نمطين أساسيين هما القصّة والرسالة"[4]، هذه هي الأنماط الحكائية المركّبة، وحسب التعريف تصبح الرسالة نمطاً حكائيّاً أو خطاباً سرديّاً، ولكنّها عند تعريفها للرسالة تقول: إنّها "قطعة نثريّة فنيّة قد تطول أو تقصر، (...) ضمن الخطابات الفردية والجماعية التي كان يستعان بها للقيام بوظائف إخبارية أو تبليغية" [5]، فانخدعت الباحثة بوظيفتها الإخبارية فصنّفتها على أساسها ضمن الخطابات السردية، دون الالتفات إلى بنيتها أو إنّها اعتبرت منذ القديم ضمن جنس أدبي خاص أو نوع أدبي هو أدب الرسائل، هذا من جانب ومن جانب

([1]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 79.

([2]) ينظر: نفسه: 80-81.

([3]) نفسه: 85.

([4]) نفسه: 85.

([5]) نفسه: 101.

آخر، فإنّ كلا المصطلحين (العقدة والحبكة)، أو الحبكة على الأخصّ قد تجاوز الزمن والدراسات السردية الحديثة[1]، ولو أنّ هذا لا يعني عدم وجودها أصلاً. وأولى النمطين السرديين الحكائيين ضمن الأنماط المركّبة، هي:

1- **القصّة:**

وقد مرّ بنا في موضوع النادرة نوع يمكن إدراجه ضمن السرد المركّب، ولكنّ الباحثة لم تدرجه هنا في سياق الأنماط الحكائيّة المركّبة، واكتفت بلفظة القصة، وميّز تها (بعد التعريف بها) ببنيتها المتمثّلة بالبداية (التمهيد) والوسط (العقدة) والنهاية (لحظة التنوير)[2]، وهذا التقسيم الكلاسيّ القديم تنسبه إلى (كيزر) في حديثه عن الرواية، بعد ذلك تتّجه إلى تقسيمات حديثة للبنية القصصية فتشير إلى وجود أنواع منها، كالبنية الحلزونية أو (تدريجية) والبنية الحلقية أو (دائريّة) والبنية الهرمية (مثلثية) [3]، ويبدو أنّ هناك خلطاً بين هذه البنى عند الشرح والتفصيل لها، ففي البنية الحلزونية تشير إلى ترابط حلقاتها بحيث تأخذ شكلاً دائريّاً، وفي القصص ذات البنية الحلقية (دائريّة) تشير إلى أنّ بنيتها تتكوّن من بداية ووسط ونهاية[4]، وفي ذات البنية الهرميّة تشير إلى أنّها أكثر شيوعاً وخاصّة في القصص القديم، وتردُ أحداثها وفقاً لعلاقات سببيّة، وهذا ما سمّي في الدراسات الأخرى بالبناء المتتابع، وتشير أيضاً إلى "أنّها تعتمد متونها على نظام التتابع" [5]، ويبدو أنّها جاءت بالهرميّة متأثرة بالهرميّة التي تحدّثت عنها، والتي تأخذ شكلاً هرميّاً.

وتضرب بالبنيات الثلاثة صفحاً، وتبدأ بالتطبيق لنوعين من القصة لدى الجاحظ، وهي (القصة المشهديّة، والقصّة المركّبة). ولا تقصد بالمشهديّة المشهد الحواري الذي يتحدّث عنه الدارسون، وهي تصنّف القصة المشهديّة ضمن السرد البسيط، الذي يعتمد

([1]) ينظر: الحبكة: 9.

([2]) ينظر: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 86.

([3]) ينظر: نفسه: 88–89.

([4]) ينظر: نفسه: 88.

([5]) نفسه: 89.

فيه السارد أو الراوي على عنصر السرد فقط [1]، هذا مع أنّ العنوان الرئيس للمبحث هو : (الأنماط الحكائيّة المركّبة)، وتستشهد بالقصة التي يقول الجاحظ فيها: "ولم أر مثل أبي جعفر الطرسوسي: زار قوماً فأكرموه وطيّبوه وجعلوا في شاربه وسبلته غالية، فحكّته شفته العليا، فأدخل إصبعه فحكّها في باطن الشّفة، مخافة أن تأخذ إصبعه من الغالية شيئاً إذا حكّها من فوق"[2]، وحسب تقسيم الباحثة للأنماط الحكائيّة إلى الأنماط البسيطة والمركّبة، وكما ذكرت ضمنها (البسيطة الخبر)، فالخبر هو المادّة الحكائية التي تبنى عليه القصة، وهنا نرى هذا الذي استشهدت به ليس إلاّ خبراً، باعتراف الجاحظ عليه بقوله: "هذا وشبهه إنّما يطيب جداً إذا رأيت الحكاية بعينيك لأنّ الكتاب لا يصوّر لك كلّ شيء"[3] وبهذا يتنصّل من أن يكون قد نقل الخبر بدقّة أو لا. وتدلّ الحكاية هنا على التمثيل [4]، وبهذا كأنّنا بالجاحظ يدعونا إلى أن نمثّل هذا بأنفسنا، ليكون أبعث على الضحك.

وبعد ذلك تستشهد بقصة معاذة العنبرية، التي أهديت إليها أضحية من قبل ابن عمّ لها، وانتابتها الحيرة في كيفيّة استغلال جميع أجزائها، والانتفاع بها دون ان ترمي منها شعرة أو عظاماً، فتقول الباحثة عنها أنّها من القصص المشهديّة التي هي "عبارة عن شخص واحد وحدث واحد وشحنة انفعالية..." [5]، وواضح أنّ في قصة معاذة العنبريّة وابن عمّها، شخصيتان رئيستان إضافة إلى الراوي، وحدثان في الأقلّ، حدث إهداء الأضحية إليها وحدث قيام معاذة بالاستفادة من جميع أجزائها. وخلاصة قولها في هذا النوع من القصص، أنّها "تتميّز ببساطة الحدث والشخصيّة (...) كما أنّها تفتقد إلى عنصري الزمان والمكان والحدث البارز" [6]، ولا تخلو (قصة معاذة العنبرية) كما رأينا مثلاً، من هذه العناصر، فمجرّد اسم الأضحية، يدلّ على زمن الحدث، وقت عيد

([1]) ينظر: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 91.

([2]) البخلاء: 58. بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 92.

([3]) البخلاء: 58.

([4]) ينظر: الخبر في الأدب العربي: 77.

([5]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 92.

([6]) نفسه: 93.

الأضحى، ثمّ يقول الشيخ الذي روى القصّة (وهو شخصيّة ثالثة فيها): "ثمّ لقيتها بعد ستة أشهر، فقلت لها:..."[1]، وهذا القول فيه إشارة إلى الزمن. وأمّا على صعيد البناء أو بنية الحدث، فنصنّفها تحت الحدث المتتابع زمنيّاً.

2-**القصّة المركّبة:**

تشير الباحثة إلى أنّ "القصّة الجاحظيّة المركّبة هي مجموعة من الوحدات البنائية السردية التي تجسّد لنا أحداث القصة المتباينة، والتي تتمحور في عمومها في انفعالات نفسيّة وحسّية وفكريّة متشابكة توحي لنا بحدوث أزمة يكون البحث فيها عن الحلّ من أهمّ مساعي الشخصيّات" [2]، فالبنية الأكثر تجسيداً لها، هي البنية الهرميّة، وتتألّف من بداية وعقدة ونهاية التي هي المكونة للشكل السردي التقليدي [3]، وتقوم الدراسة بمقاربة نماذج مختلفة لهذه القصص وفق الحبكة أو التتابع السببي، على غير ما نجد من المقاربات السرديّة الحديثة التي تعنى بالعناصر والتقنيّات والأسلوب السردي، إضافة إلى وسائلها، وتعقد احتمالات أربعة حسب التحسّن والتدهور كالآتي:

الاحتمال الأول: تحسّن يسعى إليه ــ (مسار التحسّن) تحسّن يتمّ الوصول إليه.

الاحتمال الثاني: تحسّن يسعى إليه ــ (مسار التحسّن) تحسّن لا يتمّ الوصول إليه.

الاحتمال الثالث: تدهور محتمل (مسار التدهور) تدهور تم تحقّقه.

الاحتمال الرابع: تدهور محتمل (مسار التدهور) تدهور لم يتحقّق[4].

وتدرس كلّ احتمال على حده، وفق نموذج أو أكثر من كتاب البخلاء.

وتقول عن الاحتمال الأول أنّ افتتاح أو بداية القصّة ورد هادئ اً كما في قصّة المسجديين، و في "الحكاية الأولى تمثّل التحسّن الذي سعى القوم إلى تحقيقه هو الخروج من معضلة ماء البئر..." [5]، وهذا يعني أنّ هناك نوعاً من القلق في بداية

([1]) البخلاء: 34.

([2]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 93.

([3]) ينظر: نفسه: 93.

([4]) ينظر: بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 94، 97، 98، 99.

([5]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 94.

القصّة، ولكنّها تبدأ هادئة *، ولا معنى لتحسن يسعى إليه التي جعلتها بداية لمسار القصّة، فلا معنى لتحسّن يسعى إليه إن لم يكن هناك قلق يدفع بصاحبه إلى أن يسعى نحو التحسّن، فهذه المسألة تنطبق على الاحتمال الثاني قصة وليد القرشي، عندما جلس الراوي مع بعض أصدقائه في فناء حائطه الذي كان له "ظلّ شديد السواد، بارد، ناعم..."[1] وتكلّموا حتى انتصف النهار واشتدّ الحرّ وصعب عليهم الرجوع إلى البيت وهذا هو السبب الذي دفعهم إلى أن يطلبوا من القرشي أن يقوم بضيافتهم في بيته، فيقابلهم بالرفض، ولا يتحقق لهم ما يسعون إليه (أي: الضيافة)، فالقصّة تبدأ بحالة هادئة، فما ينظرون إلاّ والحرّ قد اشتدّ فتبدأ الحالة بالتأزم وحاولوا أن يجدوا لحالهم هذه مخرجاً أو تحسّناً.

ونريد أن نقف على الاحتمال الثالث وحديث خالد بن يزيد؛ تقول الباحثة حول هذا الحديث: بأنّ "ما يتميّز به من وجود حوادث وأبطال وزمن وحركة وعقدة وحبكة، وهذا ما جعله يتّصف بصفات القصّة المعاصرة الفنيّة"[2]، ويبدو على هذا الوصف أنّها خلطت فيه بين السمات أو الأوصاف القديمة والحديثة وتبدو الباحثة لا تفرّق بين الزمنية والسرد الذي ينظّر له المنظّرون المعاصرون، والحبكة أو العقدة التي ورثناهما منذ زمن أرسطو. وفي السردية الحديثة نرى جلّ اهتمامها على عمليّة التتابع الزمني أو عدم تتابعه أمّا النظرة التقليدية فكانت تنظر إلى القصّة على أساس أنّ لها بداية ووسط(عقدة)، ونهاية أو (حل).

وتشير إلى أنّ القصّة تبدأ بالتوازن والهدوء[3]، وفي مخطّتها من قبل قالت أنّ القصّة تبدأ بتدهور محتمل. وفي الاحتمال الرابع تستشهد بقصة (زبيدة) عندما يقترض من بقال درهمين وقيراط ويريد إيفاء دينه بعد ستة أشهر[4]، فالتدهور يكون بعد ستة

---

* بداية القصة هي قول الراوي: ((ماء بئرنا كما قد علمتم مالح أجاج لا يقربه الحمار ولا تسيغه الإبل وتموت عليه النخل، والنهر منّا بعيد وفي تكلّف العذب علينا مؤونة...)) البخلاء: 29.

([1]) البخلاء: 38.

([2]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 98.

([3]) ينظر: نفسه: 99.

([4]) البخلاء: 35. بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 99.

أشهر عندما يقضي دينه بأقلّ ممّا أخذه من قبل، ويفلت زبيدة من دائنه بكلامه أو حجّته البالغة ويلحق ضرراً به، ويتخلّص من ردّ الدَّين كاملاً.

وتشير في ختام الفصل، وفي أقلّ من نصف صفحة، إلى أنّ "البناء الداخلي للحكاية الجاحظية (...) يقوم على وظائف ثابتة هي الجمع والمنع" [1]، ولو أنّ الوظيفة عند بروب تطلق على أعمال الشخصيّات[2]، ولا تطلق على مضمون أو البناء الداخلي أو فلسفة القصص. ولم تطبّق الباحثة أيضاً على أيّ نموذج من قصص البخلاء الذي ربّما يكون أقرب إلى روح الرسالة التي تتحدّث عن بنية الخطاب السردي، وقد تحدّثت من قبل بالتفصيل عن الوظائف الأخرى للحكايات.

3-**الرسائل:**

تعالج الباحثة في المحور الثاني ضمن الأنماط الحكائية المركّبة موضوع الرسائل، وهي على حدّ قولها تندرج "منذ القدم ضمن الخطابات الفرديّة والجماعيّة التي كان يستعان بها للقيام بوظائف إخباريّة أو تبليغيّة" [3]، وبعد ذلك تعمد إلى ذكر أنّ الجاحظ تفرّد في فنّ الترسّل وتميّز فيه، وتذكر سمات رسائله، ذات النزعة التهكّميّة الساخرة، والعلمية، وتحليلاته النفسيّة، وتقارن الجاحظ بابن المقفّع وسهل بن هارون، وتبدأ برسائل كتاب البخلاء التي هي ثلاث رسائل، وترى أهمّ ما فيها " هو مقاربتها بفنّ القصص الساخر، رغم افتقارها إلى الخط السرديّ الذي يربط الأحداث" [4]، وبعد ذلك تشير إلى بنية الرسالة حسب مخطّط ياكبسون الشهير (المرسل – الرسالة – المرسل إليه)، الذي هو يتكوّن منه أيّ نصّ شفاهيّ أو كتابيّ، أو أيّة عمليّة تواصلية.

وتظهر الرسالة في هذه المقولات التي ذكرتها على أنّها فنّ قائم بنفسه، وأنّها تفتقر إلى الخطّ السرديّ الذي يربط أحداث السرد. ولذلك فإنّ إدراجها هنا ضمن رسالة أو بحث مخصّص للمقاربة السرديّة، أقرب إلى الحشو منها إلى كونها تمتلك بنية قصصية، ولا مانع من أن تتضمّن الرسالة في داخلها سرد اً لبعض الأحداث وتحمل

([1]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 100.

([2]) ينظر: مورفولوجيا القصة: 38.

([3]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 101.

([4]) نفسه: 103.

في طيّاتها الدعابة والسخرية، التي ليست خاصّة بالسّرد وممتنعة عن غيره. ويمكن أن تشترك في الرسائل أنواع من الخطابات ومن بينها السّرد.

الرسالة التي بين أيدينا مخصّصة للخطاب السرديّ، وإن هي (أي الباحثة) أقرّت في التمهيد بأنّ محور الدراسة هو الخطاب الأدبي، لذلك نقول ؛ إن عُدّت (الرسالة) نوعاً أدبياً فلا مانع من إدراجها في هذه الدراسة، وأمّا عدّها خطاباً سردياً فغير مستساغ، وعنوان الرسالة هو (الخطاب السردي) و محورها يدور على السرد.

وتستشهد برسالة سهل بن هارون، فنظرت إليها من خلال (المرسل) سهل بن هارون، و(المرسل إليه) الذي هو محمد بن زياد أو أبناء عمومته بشكل عام (لأنّ الرسالة وجّهت إليهم)، وأمّا مضمون الرسالة التي هي تندرج ضمن الرسائل الإخوانيّة، فيبدأ بالبسملة والدعاء ويختم بالسلام، وبنية مضمونه، استخدم فيها أسلوب الالتماس، وكثّر من أساليب التنبيه والتوكيد، تميّزت باللّين والوضوح، وتوظيف صيغ الإغراء مثل: (أسرِع، أعظِم)، والمزج بين الجمل الاسميّة والفعليّة، واستخدام أساليب إنشائية (الأمر، النهي...) وتنويع الضمائر بين المتكلّم والمخاطب والغائب وكثافة توظيف أدوات التوكيد المختلفة وحروف العطف والجرّ وممارسة الوظيفة الإقناعية، وتنويع الحجج، وخلصت إلى "أنّ المرسل ومن خلال استيعابه للسياق الخارجي والداخلي استطاع بناء رسالته وفق نظام وتشكيل لغوي محكم وخطاب بلاغي مقنع" [(1)]، ونتلمّس من خلال هذه العروض خصائص الرسالة ، التي هي خصائص كتابات ورسائل الجاحظ (ولو بشكل موجز جدّاً)، وأمّا الخصائص السرديّة، فغير طافية على السطح كما كان يفترض، وإن وجدت منها فهي من الخصائص العامّة المشتركة بين جميع الخطابات الأدبية، وليس ممّا يتميّز بها الخطاب السردي.

وأمّا بالنسبة إلى الفصل الأخير من كتاب البخلاء الذي خصّصه الجاحظ لـ(أطراف من علم العرب بالطعام)، فقد أدرجته الباحثة في جدول سابق في سياق (الطُّرف) التي وردت في مواضع عدّة في كتاب البخلاء، وقد رجّحنا من قبل أنّها قد تكون فهمت من لفظة (أطراف) على أنّها من (الطّرفة)، أو كأنّها جمع لها، ولم تورد ذكراً لهذا الفصل

([1]) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ: 108.

بعد ذكر الرسائل، في حين أنّ هذا الفصل يتميّز من كلّ من الرسائل الموجودة في الكتاب وكذلك من القسم المخصّص لقصص ونوادر البخلاء.

وهكذا حاولت الباحثة أن تميّز الخطابات المختلفة بعضها عن بعض في كتاب البخلاء، وأن تدرس كلاً منها بشكل منفرد. وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على غنى كتاب البخلاء، بالأنماط والخطابات المختلفة، يهيمن عليها الخطاب السردي، وإن هو لا يخلو عن غيره من الخطابات المختلفة، لكنّ الباحثة تصرّ على إلصاق كلّ ها بالخطاب السردي.

الفصل الثانـي:
المقاربـة النقديـة

المبحث الأول: النقد الاجتماعي.

المبحث الثاني: النقد النفسي.

المبحث الثالث: سايكوسوسيولوجيا السخرية.

توطئة:

إنّ كتاب البخلاء باشتماله على مواضيع ومضامين تمسّ الإنسان والمجتمع بشكل مباشر، أصبح يعد عند كثير من الباحثين والنقّاد، كتاب نقد وتقويم للقيم الاجتماعية، والحالات النفسية المصاحبة للبخلاء، من قبل الجاحظ، لقراءاته الكثيرة وتتبعاته، ومشاهداته وتجاربه الحياتية الواعية الدقيقة.

إنّ هذا الكتاب وكما هو مفهوم من عنوانه يصور موضوع البخل، بانتقاده للبخلاء الذين كانوا يشكلون شريحة مجتمعية أخذت بالظهور والنمو، فأصبحوا حريصين على كسب المال والاحتفاظ به، وعدم إنفاقه في وجوهه المعروفة، كصرفه على العيال بشكل طبيعي، أو استغلاله في وجوه الجود والكرم وكسب المحامد، وذلك بانتقاد أفكارهم وتصوراتهم وتصرفاتهم وحركاتهم وحتى أشكالهم، فيتتبعهم واحداً واحداً ضمن طبقتهم، ليضع يده على مَكمن الخلل فيهم ، الذي أدّى بهم إلى أن يتميّزوا هذا التميّز عن غيرهم ومجتمعهم، أو الناس الذين يعلّون من شأن الكرم والكرماء، وأن يختاروا هذا الطريق، مع كثرة المال ويسر الحال، ويقوم بتبيان الذي شوّش عقولهم عن اتباع نهج الكرم، فجعلهم يتخلفون عما يجب أن يقوموا به من واجبات الجود أو الكرم على وجه من وجوهه المعروفة.

إنّ هذا الكتاب بمضمونه وإحالاته إلى السياقات الاجتماعية والنفسية والحالات الشاذة أو الغريبة، وطرق معالجاته أثناء التعامل معها بالعرض والتحليل والسخرية، وإخراج مكامن نفوس الشخصيات في سياقها الاجتماعي، بأسلوب جاحظي شائق ومرح، من خلال مزج الجد بالهزل، والإضحاك إذا لزم الأمر، ترى أنّه يسري في مسارب الواقع الحياتي المعيش، بشكل انتقائي بين من هو ميسور ومن هو معسور، ويضع يده على التناقض الذي حل بالميسورين في تبنّيهم (فلسفة الجمع والمنع الخاصّة بهم)، ولا يتوقف عند الظواهر والقشور، ويتغلغل في أعماق نفوس البخلاء، ليصل إلى مواطن الضعف أو الخلل، بمجهره حيناً، وعدسة تصويره أحياناً، من خلال ما يسمى بالراوي العليم، ساخراً أو ضاحكاً، ليشاركه المتلقي في الحط من هذه الظاهرة بأسلوب فني، وبهذا يكون قد أعطى مفتاحاً لحل هذه الظاهرة التي أخذت تتنامى في

المجتمع العباسي، وخصوصاً في البصرة التي احتضنت التنوعات العرقية والثقافية، وحوت أنواعاً من الناس من ذوي الأمزجة المختلفة.

ولكون الجاحظ وليد هذه البيئة، وبما يمتلكه من إمكانات ذاتيه في الإحساس والرصد وشدة ملاحظاته، وتكوينه الخاص ونفسيته المتقدة الذكية، كل ذلك جعل كتاب البخلاء غنيّاً بتعابيره ومضامينه، وإضاءاته لمختلف القضايا والمسائل، نقرأ فيه كثيراً مما يحويه المجتمع العباسي من اختلاف الطبقات، ومن شخصيات ذو ات الاتجاهات المختلفة، في أخلاقه ا وسلوكاته ا وتعاملاته ا، ونقرأ من خلاله نفسياته ا بما تحوي من الأفكار والميول، والأمزجة المتنوعة وغيرها، بأسلوب فريد في التشخيص والسخرية والضحك، في مباحث هذا الفصل.

المبحث الأول

النقد الاجتماعي:

توطئة:

ينبع الأدب من المجتمع، لا يمكن له أن يبزغ إلاّ من خلاله، ويمثل الحياة، والحياة بأوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة. وأداته اللغة، واللغة بحد ذاتها تعد ظاهرة اجتماعية، وهي من خلق المجتمع. ويقوم بالوظائف الاجتماعية أيضاً، والأديب نفسه عضو في مجتمع منغمس فيه وفي وضع اجتماعي معين، ويتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي، ويخاطب جمهوراً مهما كان هذا الجمهور [1]، وعليه يكون الأدب بلغته والأديب بكل كيانه نابعين من المجتمع ويصبان فيه أيضاً، ولذلك حاول مؤلفا كتاب نظرية الأدب (رينيه ويليك و أوستن وارين) في تقاسيم كتابهما أن يفرقا بين نوعين من دراسة الأدب، وهما: الدراسة الخارجية كدراسة الظروف التي تحيط بالأدب وتؤثر فيه كالسياق التأريخي والاجتماعي والنفسي وغيرها، والدراسة الداخلية ويقصدان به الجانب الجمالي الذاتي في الأدب كالأساليب والصور والمجازات وغيرها.

ولوجود الصلة الوثيقة بين المكونات الثلاثة، من الأديب والأدب والجمهور، حاول الباحثون تحليل الأدب من وجهة النظر الاجتماعية، باسم (التحليل الاجتماعي للأدب)، مرتكزين على "المؤلف من زاوية أصله الطبقي ومهنته وسماته الشخصية، والعمل الأدبي من زاوية الموضوعات التي يعالجها والشخصيات التي يزخر بها، والجمهور وذلك لدراسة كيف يتقبل الجمهور العمل الأدبي؟" [2]، وبهذا يكون التقارب بين الأدب والعلوم الاجتماعية شيئاً طبيعياً، في جعل الأدب مرتكزاً في الدراسات الاجتماعية، ولو على حساب جمالياته الأسلوبية أو التعبيرية...

إنّ النقد الاجتماعي بوصفه منهجاً من المناهج النقدية المتبعة في دراسة الأدب ضمن السياق الاجتماعي، تولد في حضن المنهج التأريخي، خصوصاً عند النقاد الذين

([1]) ينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ترجمة، محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، دت: 119 .

([2]) التحليل الاجتماعي للأدب، السيد ياسين، مكتبة مدبولي، ط3، القاهرة، دت: 9.

استوعبوا فكرة تأريخية الأدب وارتباطها بتطور المجتمعات وتحولاتها طبقاً لاختلاف البيئات والظروف والعصور، ولقد أسفر عن توجه عام للربط بين المجتمع والأدب [1]، وذلك بوصف الأدب ممثلاً للحياة الاجتماعية، وأنّ المجتمع بطبقاته وتياراته الثقافية والفكرية هو المنتج الفعلي للعمل الأدبي، ويصب هذا العمل الأدبي فيه مرة أخرى، من خلال الجمهور الذي يتلقاه، وبهذا يكون للمجتمع دور الإنتاج للعمل الأدبي من خلال تكوينه للأديب، ومن ثمّ دور التلقي والاستهلاك [2] لهذا العمل عند تكونه وظهوره، أو وقوعه في متناول أيدي الجمهور. وهذا ما دعا إلى تفسير الأدب من خلال المجتمع الذي يكون له التأثير الأكبر في تكوين الأديب الذي يقوم بإنتاج النص الذي نقرأ من خلاله كلّ ما هو تأريخي واجتماعي ونطّلع على الأيديولوجيات والثقافات للشعوب، وينفتح عليها جميعاً، دون أن ينغلق على نفسه.

ويعيد بعض الباحثين الوعي بهذه العلاقة – علاقة الأدب بالمنظومات الاجتماعية– إلى بداية القرن التاسع عشر، حيث صدر كتاب مدام دوستال بعنوان (الأدب في علاقاته بالمؤسسات الاجتماعية) سنة 1800م، ويعد هذا الكتاب "أول محاولة في فرنسا لجمع مفهومي الأدب والمجتمع في دراسة واحدة منهجية" [3]، حيث درست التأثير المتبادل بين الدين والعادات والقوانين مع الأدب، كيف يتأثر الأدب وكيف يؤثر في غيره، وأنّه يتبدل بتبدل المجتمع ويتطور بتطوره وحسب الأوضاع الاجتماعية، وبهذا يكون الأدب تعبيراً عن الحياة على المستوى الاجتماعي، يزدهر بازدهارها، والعكس يكون صحيحاً (على المستوى النظري على الأقلّ)، ورأت ضرورة ظهور أدب جديد بعد الثورة الفرنسية ليعبر عن مجتمع ما بعد الثورة، وهذه الفكرة تبلورت عند الماركسية، فيما عرف بالانعكاس الذي تأسست عليه المدرسة الواقعية،

([1]) ينظر: مناهج النقد المعاصر، د. صلاح فضل، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط5، القاهرة، دت: 32.

([2]) ينظر: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، ترجمة: د. رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة 221، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت– 1997م: 165.

([3]) سوسيولوجيا الأدب، روبير إسكاربيت، ترجمة: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، ط3، بيروت، 1999م: 23.

وهم يرون أنّ الانعكاس لا يحدث بشكل فوري، فحاولوا تفادي هذا الإشكال من خلال تأويلاتهم وقولهم بوجود إيقاع بطيء، في هذه العلاقة وإنّ العلاقة ليست مباشرة وفورية[1]، وقد يحصل تقدم أو تطور في مجالات مختلفة ولا يستوعب الأدب ذلك إلاّ بعد حين من التفاعل والاختمار.

وقد يكون (هيجل) من أوائل الذين أشاروا إلى وجود علاقة بين التغيّرات الاجتماعية وظهور أنواع أدبية جديدة كظهور الرواية بصعود الطبقة البرجوازية، فأعطى لذلك كارل ماركس "تفسيراً موضوعياً للعلاقة بين الأدب والمجتمع، (...) واعتبر أنّ الأدب واقعة اجتماعية تأريخية نسبية، وأنّ الكاتب يعبر في أعماله عن وجهة نظر الطبقة التي ينتمي إليها بوعي أو بغير وعي"[2]، وبهذا يكون الأدب تعبيراً من قبل الأديب عن طبقة اجتماعية محددة، ويكون متمثلاً للفراغ الدائر بين الطبقات.

إنّ نظرية النقد الماركسيّة أقامت تصورها على مفهومين أساسين، وهما:

1. فكرة البنية التحتية والبنية الفوقية، تتجسّد الأولى في بنى الحياة المادية في الجانب الاقتصادي (...) وتنبثق الثانية من الأولى، وتتمثل في القوانين والشرائع والأنظمة الاجتماعية كالأدب والفنون والسياسة والدين.
2. مفهوم الانعكاس، أي: انعكاس للمجتمع وليس محاكاة للطبيعة كما عند اليونان[3].

وبهذا يشكّل الأدب جزءاً من البنية الفوقية للمجتمع، تحكمه عوامل كثيرة، من الاقتصادية والأيديولوجية ويتأثر بها، وبجوانب أخرى للمجتمع فيعكسها، أمّا كيف وهل؟ فسوف يحاول هذا النقد أن يجد إجابات مناسبة خلال التطورات التي طرأت على هذا المنهج أو التفكير النقدي في فترات لاحقة، وبحسب هذه الرؤية يصبح الأدب مجرد تابع للتحولات الاجتماعية، متأثراً وغير مؤثر، وظيفته التمايل معها، لا تحمل

---

(1) ينظر: مناهج النقد المعاصر: 33.

(2) قضايا النقد الأدبي المعاصر، د. سمير سعيد حجازي، دار الآفاق العربية، ط 1، بغداد، 2007م: 50، 51.

(3) ينظر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، د. عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، 1999م: 11.

رسالة للتأثير فيها وكشف ما شابها من النقائص والدفع بها نحو الإصلاح أو التغير والتطور.

يرى جورج لوكاش المنظّر الأساسي لهذا الاتجاه، وأعلى مؤشر للنقد الماركسي، أنّ الأدب ظاهرة تأريخية، تضرب بجذورها في أعماق كفاح الطبقات، وعلى الناقد أن يجد القانون الذي يفسّر حتمية العلاقة بين المجتمع والفن[1]. وأنّ جوهر الفعالية في الإبداع الأدبي مرهون بتحولات الواقع الاقتصادي والاجتماعي، ويتخذ معنى الانعكاس بعداً عميقاً عنده، فلا يقف عند وصف المظهر السطحي للواقع، بل هو أكثر صدقاً وحيوية وفعالية، أي بمعنى تشكيل بنية ذهنية تصاغ في كلمات، وإنّ للأثر الأدبي استقلالاً نسبياً عن الاقتصاد والاجتماع، وإنّ المؤثرات تتدخل في الإبداع الأدبي من الواقع الاجتماعي [2]، ويقرر أنّه إذا "كان الأدب بالفعل شكلاً خالصاً لانعكاس من الواقع الموضوعي، فإنّ المهم جداً له أن يستوعب هذا الواقع، كما هو بالفعل، ولا يقتصر على التعبير عمّا يبدو مباشرة" [3]، كأنّه يريد أن يكون الانعكاس تعبيراً عن الحقيقة أو معرفتها، وليس انعكاساً يقف عند القشور لا ينزل إلى الأعماق وتبقى عند تصوير الظواهر، وهو يرفض فكرة التصوير الفوتوغرافي للحقيقة [4]، ولا يعير اهتماماً للهموم الذاتية للأديب التي يعبر عنها، الذي قد لا يكون معنياً بهموم المجتمع أصلاً، خصوصاً في الأعمال الشعرية لأنّه معني أصلاً بالأعمال الروائية.

ويقرر لوسيان جولدمان أنّ كلّ واقعة اجتماعية واقعة تأريخية والعكس صحيح كذلك، ولا بد لكل من علم التأريخ وعلم الاجتماع أن يستعين أحدهما بالآخر في دراسة الظواهر حتى تكتمل الصورة[5]، ويعد جولدمان الشارح الأول لنظريات لوكاش، وامتداداً

([1]) ينظر: نقلاً عن: مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون إمبرت، ترجمة: د. الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب – القاهرة، 1991م: 121. مناهج النقد المعاصر: 39.

([2]) ينظر: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي: 14.

([3]) دراسات في الواقعية، ج. لوكاش، ترجمة: د. نايف بلّوز، ط3، 1985م: 124.

([4]) ينظر: نظرية النقد الأدبي الحديث، د. يوسف نور عوض، دار الأمين للنشر والتوزيع ، ط1، القاهرة، 1994م: 34.

([5]) ينظر: التحليل الاجتماعي للأدب، السيد ياسين، مكتبة مدبولي– القاهرة: 185، 186.

له، ولكنه لا يقف عند الشرح أو التفسير لما قدمه أستاذه لوكاش فيتجاوزه فيقدم رؤية اجتماعية في دراسة الظاهرة الأدبية ليقدم منهجاً في البحث والدراسة والكشف عن المضامين الأدبية وفق البنى الاجتماعية. وأنّ الكتاب العظام هم الذين يمثلون عصورهم، ويعبرون عن رؤية العالم، وأمّا غيرهم من الصغار فلا، وبهذا يرفض عزل النص وانغلاقه على نفسه.

ولا نريد أن ندخل أكثر في تفاصيل النقد الاجتماعي وتياراته أو اتجاهاته، لأننا قد لا نجد لها مثيلاً في المجال التطبيقي، في المصادر المتو افرة بين أيدينا التي قاربت كتاب البخلاء اجتماعياً.

وعلم اجتماع النص الأدبي الذي يمثله (بيير زيما) وهو يمثل الحلقة الأخيرة في سوسولوجيا الأدب. يسمي منهجه (علم اجتماع النص الأدبي)، فيستفيد من مناهج أخرى مثل: المنهج السيميوطيقي والبنيوي ومن التحليل النفسي وغيرها وليس النقد الأدبي عنده إلاّ دراسة سيميوطيقة أو أسلوبية بمنظور اجتماعي، ينطلق من الخطاب اللغوي/الاجتماعي أو اللهجات الجماعية في النص باعتبارها بنى اجتماعية بالماهية تحمل خصائص اللحظة التأريخية، فمن تحليل الأسلوب أو اللغة داخل النص نصل إلى الدراسة التركيبية الدلالية القادرة على كشف النص والمجتمع في الوقت نفسه [1]، وبهذا لا يهمل النص على حساب تعقب البنى الاجتماعية فيه، أو لا يهمل أياً منهما على حساب آخر.

- **تراثنا..كيف نَعرفه:**

وبعد أن حاولنا إلقاء نظرة على النقد الاجتماعي وتشكّله على مدار التأريخ، ورسم صورة له، لما يتناسب مع استفتاح المبحث المخصص له، نشير إلى أنّه ليس فيما يتوافر بين أيدينا أيّ بحث أو كتاب حول كتاب البخلاء يمكننا أن نصفه بالدقة المنهجية، في مقاربته اجتماعياً أو يحاول أن يطبق الخطوات المنهجية فيها، وإنّ الذي نقدمه هنا نقوم بتجميعه من بين فصول لمصادر عدة.

([1]) ينظر: النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، بيير زيما، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر، ط1، بيروت، 1991م، (مقدمة المراجعان د. أمينة رشيد د. سيد البحراوي): 9.

إنّ البحوث التي تناولت كتاب البخلاء نقدياً، ترى فيها أنّ أصحابها يميلون إلى النظر فيه، من جوانب مختلفة منه، فيحاولون كشف المرامي النقدية المختلفة له، كأن يشير في مطلب من مطالب البحث إلى الدلالة الاجتماعية له بجانب الدلالة النفسية، وهكذا، دون أن يفصل بينهما في بحث مستقل.

إنّ من فصّل أكثر من غيره في مقاربة كتاب البخلاء اجتماعياً، من المصادر المتوافرة عندنا، باحث في لبنان، (حسين مروّه) في كتابه (تراثنا..كيف نَعرفه)، وذلك بحكم انتمائه الآيديولوجي، وإيمانه بتأثير الواقع الطبقي الاجتماعي في الأدب، ويرى في الجاحظ أيضاً مثالاً لانعكاس الأدب الواقعي، ولذلك نرى أنّه من الحق أن نجعل ما كتبه محوراً في دراسة وإضاءة الجانب الاجتماعي من كتاب البخلاء، وجعل البحوث الأخرى تابعاً ومكملاً له، بأيّ شكل من الأشكال.

كتب حسين مروّه ضمن كتابه هذا ما يقارب أربعين صفحة حول كتاب البخلاء للجاحظ، محاولاً أن يطبق منهجاً مبنياً على الفكر المادي في تعامله معه، الذي طمح إلى انتهاجه منذ سنة 1955م، لتتبع النزعات المادية في التراث العربي-الإسلامي، والنظر إليه في واقعيته وفي تأريخيته، ويعني به "كونه واقعا تأريخياً تكوّن وتطور وتمظهر بفعل قوانين واقعية، مادية، موضوعية، وكونية، ضمن قوانين الخصوصية التأريخية للمجتمع المعيّن" [1]، وذلك بشكل يتوافق مع نظام بنائه الفكري والمنطلق الآيديولوجي الذي يتبناه هو بنفسه.

يعلن الكاتب تمسكه بالواقعية مذهباً في الأدب أو في مجال النقد، وهي ترى أنّ أثر العامل الاجتماعي هو الأصل في توجيه الفكر والمواهب الشخصية ويخطّئ المبالغين في إيلاء العامل الذاتي في تكوين الطابع الفكري أو الأدبي عند المفكر أو الأديب الأهمية الكبرى، إشارة إلى الذين أرجعوا المزاج الأدبي الساخر للجاحظ - مثلاً- إلى بشاعته أو قبح منظره، سواء سخر الكاتب من نفسه في مرحلة من مراحل حياته، أو غيرِه من الناس، ويعزو الخطأ إلى سببين:

([1]) تراثنا..كيف نعرفه، حسين مروة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت، 1986م: 6.

أولاً: نقص الدرس الوافي والتتبع التام أو الاستقصاء لأوضاع العصر والبيئة الاجتماعية لكل من الأدباء والمفكرين أو لسيرة حياتهم ولميراثهم في نصوصهم جميعاً...

ثانياً: هو الأهم من الأول أو الأصل، وهو عدم انضاح معالم الواقعية الجديدة في الأدب الإبداعي والنقدي معاً[1]، وهذا إيذان منه ببدء مرحلة جديدة، عند ظهور الواقعية الجديدة على أرضية الواقع الأدبي والنقدي، على أعقاب التأريخانية التي لم تكن لتكتمل بعد، أو تستوفي الدرس أو التتبع التام –على حد قراءة الكاتب للواقع النقدي– ويبالغ الكاتب في الأخذ بها عقيدة في مذاهب الفكر أو أسلوباً في فنون الأدب، رافضاً غيرها من المناهج المبنية على العلوم، كعلم النفس الذي يقول عنه: "فنحن نرفض هذا العلم من أساسه، لأنه الأساس الذي يناقض قوانين التطور في الحياة وفي الإنسان"[2]، كأنه يرى الثبوت في الدرس النفسي والدينامية في المجتمع وتطوره،حسب ظروفه الاقتصادية والفكرية والسياسية وغيرها التي يمر بها، ولاشك أنّ هذا التصور نابع من الخلفية الفكرية والآيديولوجية التي ينطلق منها، في إرجاع العمل الأدبي لا إلى العالم الداخلي للمؤلف أو العوامل النفسية، بل إلى خارج هذا العالم، أو العالم المادي ، الذي يؤثر على كلّ من الأديب والأدب، كالعوامل الاقتصادية أو البنية التحتية للمجتمع ، والعصر، فيجمع بين التأريخي والاجتماعي ولا يقتصر على أحدهما دون الآخر.

ويرى الكاتب في مكان آخر وفي مرحلة لاحقة من حياته النقدية أنّ "القصد بالنقد المنهجي ما يكون مؤسساً على نظرية نقدية تعتمد أصولاً معينة في فهم الأدب، وفي اكتشاف القيم الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية في العمل الأدبي"[3]، وكأنه يشير إلى منهج شبه تكاملي في التعامل مع الأدب، وقد يكون قد طبق هذا التوجه عند دراسته لكتاب البخلاء، في الفصل الذي بين أيدينا من كتابه الذي خصصه لمراجعة التراث، دون أن يشير إلى ذلك، ومع تشنيعه على علم النفس، كما سبق، نرى أنّه

([1]) ينظر: تراثنا..كيف نعرفه: 11، 12.

([2]) نفسه: 292.

([3]) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروّه، مكتبة المعارف، بيروت، 1988م: 5.

يجعل الجاحظ تحت مجهر النقد الواقعي مرة، ويتطرق إلى الوصف النفسي والاجتماعي والحسي، وإلى ظواهر فنية، وهكذا، عند توصيفه للكتاب.

-الجاحظ وكتاب البخلاء والواقع:

يحاول الباحث في مستهل تطبيقه أن يسل ط الضوء على شخصية الجاحظ العلمية والأدبية، في كونه لسان حال المعتزلة المدافع عنها، وكونِه إماماً من أئمة الكلام، فضلاً عن إحاطته بكثير من صنوف العلم والمعرفة في زمانه، مشيراً إلى طريقته في البحث، في جعل العقل والتجربة معاً سبيله إلى اليقين وكشف الحقائق، والبعد عن الخرافات والأوهام، وينقل عنه آراء وأقوالاً يعتبرها الباحث تقدمية في زمانه، كقوله باستحالة فناء الجوهر (المادة) وبتبدل الأعراض، ويعد ذلك سابقة من عند الجاحظ، لم يقل بها العلماء إلا بعد قرون عدة من بعده[1]، ويقيّم بذلك مكانة الجاحظ العلمية وليس الأدبية، وكأنّ ذلك يرتبط برباط ولو دقيق بالأسس الآيديولوجية التي يتبناها الكاتب، أو يعجب بها في الأقل، ويعد نوري جعفر من جانبه الجاحظ "كاتباً أصيلاً لامعاً وأديباً ممتازاً تقدمياً بمقاييس عصره ومجتمعه وبمقاييسنا الراهنة" [2]، لأنّ له دوراً إيجابياً تقدمياً هائلاً في تأريخ النثر الفني العربي، عالج موضوعات متنوعة من الحياة الاجتماعية السائدة في مجتمعه وعصره بأسلوب ساخر[3]، بهذا يتبين مدى قدرة وتأثير الجاحظ في عصره وعصرنا أيضاً، وإلاّ فما هذا الاهتمام الكبير المتجدد به وبكتاباته، نقداً أو محاكاة له، وخصوصاً بكتاب البخلاء، الذي مازال يعرض على المستجدات العصرية، وتتكرر المحاولة لقياسه بمقاساتها.

ويشير إلى ظاهرة عند الجاحظ تبدو مغايرة أو متناقضة مع طبيعة هذا العالم المعتزلي، وهي: متابعة فئات الناس من نواحي سلوكهم الشخصي يصطنع عنهم الأحاديث أو يروي عنهم الطرائف أو شواذ طباعهم، في كتابته عن المعلمين والفتيان والجواري واللصوص وعن البخلاء أيضاً، وغيرها إلى أكثر من عشرين فئة من الناس، وأشار إلى بعض كتبه في مجال الدين وفي مذهبه، وغيرهما، متسائلاً: "لم كان هذا

---

(1) ينظر: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي: 151- 152.

(2) الجوانب السايكولوجية في أدب الجاحظ، د. نوري جعفر، دط، دت: 8.

(3) ينظر: نفسه: 8.

التناقض الظاهر بين جد العالم ورصانة المفكر المتفلسف، وبين عبث الكاتب الساخر المازح؟"[1]، وما الذي يبتغيه من ذلك، هل كان للتستر على ما عرف عنه من البخل؟

وللإجابة على هذا السؤال ينبغي أن يكون الجاحظ بخيلاً وهذا الذي دفعه إلى كتابة هذا الكتاب، ويجعل كتابته في هذه الفئات المختلفة من الناس دلالة على أنّ كتاب البخلاء كغيره، كتب عن فئة من الناس كفئة اللصوص، فينفي أن يكون الجاحظ كتب كتابه عن اللصوص لكونه واحداً منهم، ويقول بأنّه "لاشك أنّ الجاحظ كان ذا طبيعة فنية تسندها موهبة أدبية أصيلة وقدرة بيانية فائقة غلبت على كلّ آثاره" [2]، ولا يتردد في أن يسلم بأنّ هذه الطبيعة الفنية المرحة هي الدافع لتأليف كتاب البخلاء.

إنّ هذا الرأي –على وجاهته– يبدو أنّه أقرب إلى المغالطة منه إلى الحقيقة، صحيح أنّ الإنسان يستطيع أن يكتب بشكل موضوعي عن أية فئة من الناس من غير أن يكون هو بنفسه ينتمي إليها، وأنّ الأعمال الأدبية تتلاقى الذاتية فيها مع الموضوعية، وإنّ إلصاق صفة الموضوعية الصرف بعمل أدبي يقلل من قيمته الأدبية وينزله إلى المنزلة العلمية البعيدة عن الروح الأدبية، ولا يوجد بين أيدينا دلائل ملموسة تثبت أو تنفي ذلك، وإنّ ذلك يدخل في مجال الجدل، ولكن لو أردنا تفحص ذلك على صعيد الكتاب، نرى أنّ قسماً ليس قليلاً منه تدور أحداثه حول ما يجري في مجالس الأكل أو الموائد، ولو تتبعنا الجاحظ نفسه، نرى أنّه من المدعوّين إليها، ولا نرى مائدةً له ضمن هذه الموائد ، حتى نرى كيفية قيامه بواجب الكرم تجاه ضيوفه. ولو أنّنا لسنا بصدد إثبات البخل عليه، ولكن من واجب الأمانة والبحث نقول : إنّ الجانب الذي يخصّ مكان أو منزل الجاحظ مظلم تماماً في الكتاب . هل كان بسبب مشاغله كعالم، أو لكون الطبقة التي أراد أن يستهدفها، ليست هي الطبقة التي كان ينتمي إليها؟ فقد "نشأ فقيراً من طبقة الكدح والحرمان إلى أن وصل إلى طبقة الميسورين" [3]، وأراد أن ينتقم لحرمانه في الأوقات الماضية من الأغنياء الذين بخلوا عليه.

---

(1) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي: 153.

(2) تراثنا.. كيف نعرفه: 154.

(3) نفسه: 157.

ومادام الحديث عن بخل الجاحظ، نودّ أن نشير هنا إلى رأي لبعض الدارسين حول عبارة (أصحابنا من المسجديين) عنده، قد تكون دليلاً على أنّه واحد منهم، كما يقول الدكتور محمد عبد الرحمن الربيّع، ولكنّه سرعان ما ينفي صفة البخل عنه، برسالة أبي العاص الذي يدافع فيها عن الكرم، ورد ابن التوأم عليه، ويعزو ذلك إلى براعة الجاحظ في الاحتجاج للشيء وضده [1]، فتظهر فيهما موضوعيته في الحديث عن الحالتين، ولكن مهما كان الجاحظ بارعاً فلابد أن يترك ثغرات يمكن للداخلين أن يدخلوا منها إلى عالمه الخاص، دون التمكّن من ردّهم سهولة.

ويمكن أن نستخرج من هذا الكم الكبير من الكتابات وهذا التنوع في المجالات والأشخاص والطبقات التي تناولها الجاحظ، رؤية متكاملة نسبياً عن المجتمع وعن العصر الذي عاش فيه الجاحظ، فهو كان بمثابة دار نشر في زمانه، فقد دقق في الحياة وكتب عن كل شيء وقع نظره عليه، وتتبع الأمزجة المختلفة والشرائح المتنوعة، واطلع على أساليبهم في الحياة وحيل المحتالين منهم، وكان يرقب بعين وقائع مجتمعه وبعين أخرى يكتب على الورق، دون الاهتمام بكون هذا الشيء يصلح أن يكتب فيه أو لا، أهذا الشيء نبيل أم لا، فكتب عن الأديان وعن المذاهب وعن الأجناس وعن الطبقات العليا والدنيا، وهكذا.

-الدوافع وظروف التأليف:

ويذكر الكاتب من ميزات الكتاب أنّه لم يكن قبل الجاحظ في النثر والشعر أن يتجه إلى الفئات الاجتماعية، من الطبقة الوسطى وبعض الطبقات الدنيا، ويرد الدافع إلى أمرين: أولاً: حياة الجاحظ نفسه وأوضاع مجتمعه الجديد. وما يخص حياته وثقافته، فإنّه قد عرف بنفسه أوضاع الفقر وأوضاع الرخاء، وخبر بنفسه معاناة الفقر وحالات اليسر، وتغلغل في المجتمع وتعرف شؤون كل الفئات الاجتماعية وكما عايش التغيرات

([1]) يسمع: قراءة اقتصادية في كتاب البخلاء، محمد عبد الرحمن الربيع، www.youtube.com المقطع الرابع. فمثلاً جاء في: قصة تمام بن جعفر: ((...إن قال له نديم: ما في الأرض أحد أمشى مني... قال: وما يمنعك وأنت تأكل أكل عشرة؟ ... فإن قال: لا والله إن أقدر أن أمشي... قال: وكيف تمشي وقد جعلت في بطنك ما يحمله عشرون حمّالاً...)) البخلاء: 116، وينظر: النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، فيكتور شلحت، دار المشرق–بيروت، ط4، 2007م: 133.

الاجتماعية والسياسية في عصره، وكذلك جمع ألواناً من ثقافات العصر، كانتمائه إلى المعتزلة ودفاعه عنها وتمسكه بأحكام العقل وحرصه على نقد الأوضاع والأشياء والأفكار بطريقة أقرب إلى الموضوعية، إضافة إلى الموهبة الأصيلة الخصبة [1]، وهنا يتمّ التأكيد على دور الموهبة أو العامل النفسي الذي لا يستطيع الكاتب أن ينأى بنفسه عن ذكره، مع تمسكه الشديد بالعوامل الخارجية أو المجتمعية.

والدافع الثاني هو أمر المجتمع نفسه، والظروف الاجتماعية التي مرّ بها الجاحظ، والمجتمع العربي العباسي والعراقي بشكل خاص، فيشير إلى تعدد طبقات المجتمع العباسي، ويعدد منها : طبقة المالكين الإقطاعيين وطبقة الأجراء الزراعيين في معظم الأراضي المستثمرة زراعياً ما بين البصرة وبغداد وحتى تكريت، وهاتان الطبقتان جديدتان في هذا المجتمع. وبينهما طبقة ضعيفة من الفلاحين الصغار وطبقة الصناعيين الحرفيين التي أخذت تنمو، وطبقة أخرى من التجار أتيح لها زمن قليل أن تكبر وتتضخم وأن ينشأ منها ملّاكون عقاريون، ومن فوقهم جميعاً الطبقة الرسمية من الوزراء والقادة والولاة وكتاب الدواوين والقضاة، التي يأتيها المال جزافاً دون حساب. وبالمقابل كانت كثرة من الناس تحت أعباء الفقر والعوز والاستعباد، وتباعد الفرق بينهم وبين الطبقات الموسرة، وطبقة المثقفين فكان كثير منهم يعيش حالة الفقر وفريق منهم يتأرجح بين الحالتين الفقر والغنى بعض الأحيان وكان المال ذا سلطان في هذا المجتمع، وظهر بينهم طبقة موسرة تحرص على اكتناز المال لمجرد حيازته، وظهر بينهم جماعة من المقترين على أنفسهم، والمنحرفين عن خليقة الكرم، خصوصاً بين التجار ثم الملاكين، وسرت عدواها إلى بعض الشعراء والقرّاء والفقهاء، بل وصلت عدواها إلى الكادحين المعدمين [2]. تلك هي صورة ذلك المجتمع الذي صوره الكاتب ليشكل الخلفية التي دفعت الجاحظ إلى كتابة البخلاء.

لكنّ الصورة على ما تبدو أقرب إلى النمطية منها إلى صورة حقيقية متكاملة خاصة بعصر الجاحظ، إذ إنّنا نستطيع أن نصف أكثر من مجتمع بهذه الصفات أو الطبقات المكونة له، صحيح أنّ الجاحظ ولد يتيماً فقيراً، أجبرته ظروفه أن يجمع بين العمل

([1]) تراثنا.. كيف نعرفه: 156-160.

([2]) ينظر: نفسه: 160-162.

كبائع السمك والدرس أو القراءة، فكانت هذه الحالة قد تركت بصمة في حياته، عندما كان يرى نفسه فقيراً ومن حوله هؤلاء الناس الأغنياء المقترون، لكنّ الغائب في الصورة كما نلاحظ في تفاصيل كتاب البخلاء، ما عُرف بالشعوبية التي كان لها يد ومدٌّ، فلا عجب أن يفتتح كتابه برسالة سهل بن هارون، الفارسي الأصل والمتهم بالشعوبية، فيشير الباحث إلى أنّ الجاحظ يريد أن يعلمنا منذ البدء أنّه سيتناول علية القوم بالنقد والتشهير، وهو ذو مكانة في عصره ومعروف بالبخل [1]، وهذا ليس كافياً، وقد يثير عندنا التساؤل لماذا هذا الاهتمام بهذا الرجل البخيل ذي الأصل الفارسي؟ ما الذي يتوخاه الجاحظ من تقديمه؟ وباهتمامه بالشخصيات الفارسية الأخرى فيه، وكذلك الانتقال مباشرة إلى طرف أهل خراسان التي أخذت من الاهتمام والشهرة ما لم يأخذه أي جزء من أجزاء أو أية قصة من قصص الكتاب؟ بحيث لا ترى في تفاصيل الكتاب بيئة بخيلة – أو صفة البخل هي الغالبة عليها– إلاّ بيئة خراسان، وذلك عندما تقرأ عن ديكة مرو، أليس هذا دليلاً على وجود تقابل أو نوع من التضاد بين العرق الفارسي والعرق العربي؟ ألا يريد الجاحظ أن ينتصر للعرب على الفرس أو الذين كانوا يُتهمون بالشعوبية؟ ومن هنا كان هذا الكتاب رد فعل على هؤلاء الذين خالطوا المجتمع الجديد بأفكارهم وعاداتهم وتقاليدهم.

ومن جانب آخر إنّ للصراعات السياسية بين الفئات كما بين العباسيين والأمويين ظهوراً أيضاً، كما نلمس في الكتاب، وقد تجد ذكراً للأمويين في عداد البخلاء، كهشام بن عبد الملك عندما يدخل حائطاً له فيه فاكهة وثمار، فأخذ أصحابه يأكلون ويدعون له، وقد دعا هشام فقال: "يا غلام اقلع هذا واغرس مكانه الزيتون"[2]، هذا وقد يورد طه الحاجري أنواعاً من الألقاب لخلفاء بني أميّة أيام بني العباس، تحمل كلّها دلالة البخل [3]، يعكس عمق الصراع السياسي بين الأسرتين بشكل عميق، وكذلك نرى الجاحظ يتصدى لكبار رجال الدولة، بالذكر أو عدم الذكر "إمّا بخوف منهم أو بالإكرام

([1]) ينظر: تراثنا.. كيف نعرفه: 166.

([2]) البخلاء: 150.

([3]) ينظر: البخلاء (مقدمة طه الحاجري): 30،31.

لهم"[1]، وقد يكون خاف من الساسة الكبار، الذين هم غالباً من يُخشون ، وبالإكرام للعلماء. ومع ذلك لم يسلم جميعهم من النقد والتشهير به، وقد يكون لطبيعة الصراع الطبقي بين الطبقات الدنيا و المتوسطة تأثير على حد قول الكاتب، أو بين العرب وغيرهم، إن أردنا أن نرجع السبب في تأليف الكتاب إلى الدافع الخارجي، وليس إلى طبيعة الجاحظ الفنية، أو بدافع الفن المبني على الموهبة والمقدرة الأدبية التي كان يمتلكها.

إنّ الجوّ الاجتماعي العام الذي كان يحيط ب الجاحظ، والذي طبع كتاب البخلاء بطابعه، كان قد تعقد، فصار المال ميزان الرجال، وكانت عبارة (المال المال وما سواه محال) من الأمثلة الجارية في مدينة بغداد، ونشوء طبقة التجار والأثرياء في البصرة وبغداد على وجه الخصوص، وهذه الطبقة هي التي تقابل الطبقة البرجوازية في الغرب، ومعظم شخصيات الجاحظ من هذه الطبقة في البصرة وإنّ منشأه هناك حيث تكثر هذه الطبقة ليصورها [2]. وبشكل عام توزَّع أفراد مجتمع الحاضرة العباسيَّة " بَيْنَ ثلاث طبقات رئيسة؛ عليا ووسطى ودنيا، وهذا التوزُّع لا يختلف عن أي توزُّع طبقيٍّ في أي مجتمعٍ من المجتمعات، أو حتَّى عن أي عصرٍ من العصور، ولكن الاختلاف هو في المنتمين إلى هذه الطَّبقات الذين يتفاوتون ويتباينون من مجتمع إلى آخر، ومن عصر إلى غيره"[3]، هذا إذا قسمنا من الناحية الاقتصادية، فهذا هو الجوّ العام وبشكل سريع، والرؤية شبه متكاملة للعصر من حول الجاحظ، وبقي أن نتساءل ما دخلُ الجاحظ أن يزج بنفسه في غمار هذا الصراع مع بخلائه؟

يرى حسين مروّه أنّ بجانب معاناته لتجربة الأعواز والفقر بنفسه في صباه واختباره للعديد من فئا ت الناس المضطهدين والمعوزين، هناك انعكاس لوجهة تفكيره ومذهبه وفلسفته، وبانتمائه إلى المعتزلة أو كونه إماماً كبيراً من أئمتهم، والمعتزلة تأخذ بمبدأ

([1]) البخلاء: 8.

([2]) ينظر: البخلاء(مقدمة طه الحاجري): 34-36.

([3]) فلسفة الأخلاق عند الجاحظ، د. عزت السيد أحمد، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005م: 49.

الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، ويؤكد على انّه أقدم على كتابته لغرض اجتماعي لا لغرض فني خالص، وذلك رداً على طه الحاجري[1]، الذي يرى ذلك الرأي.

ونحن لا ننكر أيّاً من الغرضين سواء أكان بهدف الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، أم بدافع الفن، ونتساءل: لماذا لم يأت الكتاب بأسلوب العلم أو الدروس العلمية التي كانت تلقى في المساجد حول إنكار هذا الوضع أو الصفة الذميمة؟ أو على شكل أخبار تأريخية كغيره؟ لماذا طُبع الكتاب بطابع الفن؟ وأصبح الجاحظ فيه يظهر عليه طابع الفنان وليس الإخباري الذي يتوخى الدقة والموضوعية في الأخبار؟ أو يعتمد مبدأ الترغيب والترهيب؟ فهذه المفارقات تجعل الكتاب يتبوأ مكانة متميّزة في ميدان الفنّ أو الأدب.

إنّ الدليل الذي جاء به ليرد على الحاجري، لكون الجاحظ ألف كتابه لغرض اجتماعي، ولإصلاح الفئة الغنية البخيلة هو إعراض الجاحظ عن أن يسخر مع ناس عابوا أهل المازح والمديير، لأنّ خشكنانهم من دقيق شعير، وحشوه من خشكار مع الجوز والسكر، لأنّهم أسوأ الناس حالاً، ويحكي عن الذين جمعوا بين اليسر والبخل فقط[2]، نرى أنّ الإصلاح الاجتماعي ليس هو السبب الوحيد لكتابته، فنرى أقل مما نرى أنّ السمة البارزة في كتاب البخلاء هي الإضحاك، فإذا جاء الجاحظ ليضحك الناس على بخلاء الفقراء، فما كانوا ليضحكوا معه. وليس في ثنائية الفقر/البخل ما يدعو إلى الضحك كما في ثنائية الغنى/البخل. ولا شكّ أنّ في حال الفقير ما يدعو إلى الأسى والعطف عليهم، وليس الضحك الذي يؤدي دور النقد لحالة من الحالات وتقويمها.

وإنّ فلسفة الضحك هي للنفع كما يقول الجاحظ في مقدمة كتاب البخلاء، وليست لمجرد الضحك، وقد أشار الكاتب إليه كذلك، وخلاصة القول هي أنّ الجاحظ يجمع بين أغراض متعددة ولا يقف عند غرض واحد. و قد ذكروا أنّ أموراً إشارية تقف وراء كتابته لـ(البخلاء) -كما مرّ بنا- : كالتعويل على ما ساد في المجتمع من روح الطمع والبخل والاكتناز وانهيار قيم السماحة والتكافل الاجتماعي وتفشي الطبقية. وبهذا

([1]) ينظر: تراثنا.. كيف نعرفه: 163-164.

([2]) ينظر: البخلاء: 122.

استطاع أن يسبغ روح العصر على كتاباته ولا تتحول إلى نسخة نمطية مكرورة ، وعبّر عن موقفه إزاء السلوك البشري في ضوء الحياة الاجتماعية [1]. وبهذا يكون الكتاب منفتحاً على أحوال عصره ومجتمعه، نلمس من خلاله الدافع والأهداف التي يحققها، ويعكس الواقع المجتمعي الذي كان يعيشه الجاحظ، والصراعات الطبقية، وفق رؤية فيها كثير من الشمولية.

-جوانب فنية في كتاب البخلاء:

سبق أن وجدنا الكاتب ينفي ما قاله طه الحاجري حول وجود الدافع الفني البحت وراء تأليف كتاب البخلاء، يأتي هنا فيقول "إنّ الجاحظ وضع كتابه هذا بدافع اجتماعي يساوق الدافع الفني أو يتقدمه"[2]، بترجيح كفة الاجتماعية على الفنية فيه، ثمّ بدأ بتساوق الوجوه الفنية فيه، كالفن الواقعي، والوصف النفسي، والوصف الحسي، والوصف الاجتماعي، وظاهرات فنية أخرى.

كأنّه يريد هنا أن يظهر بشيء من الاعتدال في الوقوف بين التحليل الاجتماعي والتحليل النفسي، وكما لاحظ الكاتب بنفسه عند عباس محمود العقاد في دراسته النفسية عن ابن الرومي، هذه النظرة التوفيقية بين المنهجية التي تحيل إلى الأمور الخارجية، فيما يخص النظرة بمنظار الاجتماعية والنظرة الداخلية إلى العمل، كونه ظاهرة فنية يجب الوقوف أمامها بالدراسة والتحليل، واعتبرها تحدياً للجامعيين كي لا يتهم بالتقصير [3]. وهاهو ذا يحاول هنا أن يأتي بأكثر من نظرة حول كتاب البخلاء، ولكننا نحاول أن نلمّ بما يخدم الجانب الاجتماعي من تحليله لكتاب البخلاء.

وقد سبق لمحمد المبارك أن أشار إلى جملة هذه الخصائص في كتابه (فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ) في إطار كلامه ع لى فن الجاحظ القصصي، وهي عنده: الواقعية، تصوير الأشياء المادية بدقة، التحليل النفسي والاجتماعي، الواقعية مصطبغة بالهزل والدعابة، وجعل القصة خالصة للفن والابتعاد عن الوعظ

([1]) ينظر: صورة المجتمع العباسي في كتاب البخلاء للجاحظ: 364.

([2]) تراثنا.. كيف نعرفه: 167.

([3]) ينظر: نفسه: 276.

والنصح[1]. فـلا يُستبعد أن يكون حسين مروّه قد اطّلع على هذا التقسيم الذي قدّمه محمد المبارك قبله بحوالي عشرين سنة، ولا نرى الآن اختلافاً بيناً بينهما، بشكل يؤثر في مضمون التحليل عنده، ولا يبشر بالتطور على صعيد المصطلح النقدي عند اللاحق، وقد يكون السابق أدق عندما عبر بـ(الواقعية في الأدب)، بينما يعبر اللاحق بالفن الواقعي، ولكنه أكثر تفصيلاً منه عند الحديث عنه على أية حال، في الربط بالسياق التأريخي وجعل الكتاب جذراً للواقعية الحديثة[2]، على حد قوله.

-الواقعية والوصف الاجتماعي:

يرى حسين مروّه أنّ الواقعية بوصفها مذهباً فنياً، هي وليدة أصول اجتماعية ضمن التحولات التأريخية، وأنّها عند الجاحظ تضرب بسبب إلى الواقعية بمفهومها الحديث، وكانت أيضاً السمة الغالبة للنثر العربي عند الجاحظ، إذ تميّز الجاحظ بامتلاك رصيد ضخم من دقة الملاحظة "تؤازرها طاقة نادرة على الت بتع والاستقصاء إلى أبعد مدى حتى يستخلص من تلك الحركات قواعد سلوكية واجتماعية يبني عليها أحكامه وآراءه في كل فئة من الناس" [3]، وبهذا تكون واقعيته سبيلاً إلى إصدار أحكامه أو نقده للفئات التي يتحدث عنها، ولكنّ امتلاك أدب الجاحظ للسمات الواقعيّة لا يعني أنّ الواقعية الحديثة وأدب الجاحظ سيّان، لأنّ كلاً منهما يعود إلى ظروف اجتماعية وتأريخية ومعطيات ثقافية مختلفة.

ومن سمات الواقعية عنده، تتبع الجوانب السلبية في مجتمعه، حتى يصل إلى حد السخر والاستهزاء والتشهير، كما فعل بـ(سهل بن هارون)، وكذلك النظرة الفاحصة المدققة في أحوال الناس والمجتمع لاستخلاص النادرة في أسلوب مضحك، بحيث تشعر بالسخط والازدراء حيال الشخوص والأوضاع الاجتماعية، ويأبى الجاحظ الوقوف عند الشخصيات التي تشذ كثيراً عن مستوى الأعراف العادية كي لا يبتعد كثيراً عن الواقع، فيخرج الكاتب بنقد اجتماعي ينال فئة من الناس الواقعيين، وكذلك

---

(1) ينظر: فن القصص في كتاب البخلاء: 24-31.

(2) ينظر: تراثنا.. كيف نعرفه: 168.

(3) نفسه: 169.

العناية بأدق التفاصيل والجزئيات للشخصية الواحدة ويُرجع الكاتب جملة هذه الأشياء إلى:

1-دقة حسه الاجتماعي الفطري.

2-ثقافته العقلية التحليلية.

3-تجربته الشاملة لصنوف الناس.

4-منهجه العلمي الذي اكتسبه من وسطه المعتزلي[1].

وجملة هذه الأشياء آتية من الوسط الذي عاشه الجاحظ في محيطه الاجتماعي والعلمي.

وإنّ وصف الجاحظ وتصويره لهذه الفئات لم يكن تصويراً فوتوغرافياً -كما مرّ بنا- بل "إنّه وصفها بطريقته الخاصة في البخلاء، لينتقد أوضاعاً اجتماعية شائعة وفئات من الناس متحكمة مستأثرة ظالمة لنفسها ولغيرها معاً" [2]، وقد أخرج أوصافه مخرج المزاح والسخر والضحك في وصفه، دون أن يقول لك هذا جيد وذاك سيء، وإنّما يضع الصورة بين يديك كي تحكم أنت بنفسك، بعد أن تسمع وترى الإشارة واللمحة. وإنّه يوضح في المقدمة هذه المسألة، بأنّه يتوخى الضحك والمنفعة، ولولا ذلك "لذهب الظن إلى أنّه لم يقصد شيئاً إلا السخر والضحك لذاتهما" [3]، من هنا يأتي النقد لهذه الفئات والطبقات. ويرى الدكتور شوقي ضيف أنّ من آثار هذه (الواقعية) في كتاباته وخصوصاً كتاب البخلاء الذي يستشهد منه، العناية بحكاية عصره وتمثيله تمثيلاً دقيقاً بحيث تعد أعماله أهم مراجع تكشف لنا حقائق العصر الذي عاش فيه أولاً، وأثر ثان: هو ما نراه عنده من تدقيق في ألفاظه، بحيث تلائم ما يصفه أو شخصياته من الأعراب والمولدين، وأمّا الثالث: فعدم عنايته بالتشبيهات والاستعارات إلاّ نادراً أو ما جاء منها عفو الخاطر[4]، وبهذا يريد أن يكون مصوراً أميناً لأحوال وشخصيات عصره حد الإمكان، أو يوهم بذلك على أقل تقدير، ولعلّ الكاتب لا يقصد بالواقعية مذهباً أدبياً

---

(1) ينظر: تراثنا.. كيف نعرفه: 169-171.

(2) نفسه: 180-181.

(3) نفسه: 182.

(4) الفن ومذاهبه، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط4، مصر، 1965م: 163- 164.

حديثاً، وإنّما شدّة تمسك الكاتب بواقع الحياة اليومية ومحاولته للتطابق بين اللغة والأشخاص، ومحاكاته لها بشكل حقيقي وواقعي، ولا ننسى أنّنا أمام النثر، ولغة النثر أقرب إلى الواقع من لغة الشعر.

يستشهد الكاتب للوصف الاجتماعي، بقصة (محمد بن أبي المؤمل) عندما يحاوره الجاحظ مستدرجاً إياه، فينصحه أن يجعل الخبز الملطخ بالدسم طعاماً للعيال، فيجيبه "عيالي –يرحمك الله– عيالان: واحد أعظمه عن هذا وأرفعه وآخر لم يبلغ عندي أن يترف بالحواري"[1] :أي الدقيق الأبيض.

ويستطرد الكاتب في سرد نماذج مختلفة من العلماء، ورجال المال، ورجال الدولة، والكتاب، وأصحاب المساكن، في طريقة حيلهم في التخلص من الإنفاق والكرم، منها قصة وليد القرشي الذي قابل الجاحظ وبعض أصدقائه في حائطه فتناظروا فيما بينهم وتكلموا عن بعض المسائل، وفي طريق العودة أرادوا أن يستقبلهم في بيته أيضاً، على ما حضر من الطعام بحجة قرب بيته، لأن الوقت كان وقت الحر الذي كان يذيب كل شيء، فيرفض الوليد القرشي بحجة أنّهم قالوا هذا على سبيل الهزء، فيغضب ويتركهم، ويقول الجاحظ في نهاية القصة: "ولم أر من يجعل الأسى حجة في المنع إلاّ هو" [2]. هذا المثال وغيره يصلح أن يكون دليلاً على ترصد الجاحظ للحالات النفسية ومراقبتها، فقرأ نفسية القرشي عندما امتنع عن استقبالهم في بيته، فهذا وصف نفسيّ أكثر مما هو وصف اجتماعي، اللهم إلاّ إذا أخذنا بمبدأ "أنّ كلّ ما هو فردي اجتماعي والعكس صحيح"[3]، وأنّ المبدأ الوظيفية "تسلم بأنّ المجتمع يمثل كلاً مؤلفاً من أجزاء مترابطة يؤدي كل منها وظيفة معينة من أجل خدمة أهداف الكل" [4]، والناس منتجو المجتمع،

([1]) البخلاء: 96.

([2]) نفسه: 38.

([3]) الأدب القصصي الرواية والواقع الاجتماعي، ميشيل زيرافا، سما داود، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2005م: 39.

([4]) نحو نظرية اجتماعية نقدية، د. السيد الحسيني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت، 1985م: 123.

والمجتمع منتج لهم أيضاً، وعلى كل حال فإنّ المثال السابق ، أكثر إظهاراً لنفسية البخيل، من الوصف الاجتماعي.

وكذلك قصة أحمد الخاركي [1] الذي يتخذ أربعة أزرار لكل جبة له ليرى الناس أنّ عليه جبتين، لا تعدو أن تكون شي ئاً فردياً وذاتياً، إلاّ إذا أخذناها مع سياقها من القصص المشابهة لها فنكون قد جمعنا صورة اجتماعية كلية للمجتمع البخيل الذي أراد الجاحظ أن يصوره لنا.

أمّا القصة التي يمكن أن تعد صورة تبين نظرة العصر وخاصة الأغنياء أهل المال والغنى ، إلى أهل الفقر والكادحين، وهي الحادثة التي وقع بين رجلين أبليين، يقو ل الجاحظ فيها: "وقع بين رجلين أبليين كلام، فأسمع أحدهما صاحبه كلاماً غليظاً، فردّ عليه مثل كلامه، فرأيتهم قد أنكروا ذلك إنكاراً شديداً ولم أر لذلك سبباً، فقلت: لم أنكرتم أن يقول له مثل ما قال؟ قالوا: لأنّه أكثر منه مالاً، وإذا جوزنا له جوزنا لفقرائنا أن يكافئوا أغنياءنا ففي هذا الفساد كله"[2]، وقول الشيخ قبل بداية القصة عندما يقول بأنّ فقراء البصرة أفضل من فقراء أهل الأبلّة، لأنّهم أشدّ تعظيماً للأغنياء وأعرف بالواجب، فهذه القصة تشير إلى حالة نفسية واجتماعية، تمنع الفقراء من أن يُظهروا كلاماً غليظاً بوجه الأغنياء، وقد يكون ذلك بدافع التنافس بين المدينتين، لأن يلحق الأبليون فقراءهم بفقراء أهل البصرة، ليكونوا مثلهم، فكان التنافس حتى على كيفية إخضاع الفقراء للأغنياء، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإنّ القصة تعكس صراع الطبقات التي تتحدث عنها الماركسية، من ناحية محاولة إخضاع أو استغلال من الأغنياء للفقراء، وعداوة الفقراء للأغنياء بسبب الاختلاف الطبقي وعدم العدالة في توزيع الإنتاج.

وبهذا يكون الجاحظ قد حاول أن يرسم صورة سلبية للمجتمع البخيل من حوله، بشكل أدبي وفني، فيخرج بها على الورق، ويعطي مفتاح الحل والمعالجة إلى المتلقي الذي يثق به، في أن يبادر بالحل بنفسه.

---

(1) ينظر: البخلاء: 125. تراثنا ..كيف نعرفه: 186.

(2) البخلاء: 125. ينظر: تراثنا.. كيف نعرفه: 186.

النقد الأخلاقي:

جاء في لسان العرب(الخلق) بمعنى الطبيعة التي يخلق الإنسان بها، وهو الدين، والطبع، والسجية، والجمع أخلاق[1]، وهي "مجموع العادات والعواطف والمثل التي تميز الفرد وتجعل أفعاله ثابتة نسبياً ويمكن توقع صدورها منه" [2]. ويمكن القول إنّها سلوكيات فرديَّةٌ وهي"خلاصة القيم التي يحملها المجتمع ويتبناها. وهذا يعني أنَّهُ من المنطقيِّ تماماً أن تتغيَّر المنظومة القيميَّةُ الحاملةُ للمجتمع والتي يحملها المجتمع تبعاً للظُّروف المرحليَّة والتَّاريخيَّة التي يعيشها المجتمع" [3]، وقد توصف بالعظم، والحسن والفضائل، وأسباب الخير، أو القبح، والفساد، والرذيلة، وأسباب الشر، ولها علاقة وثيقة بالفلسفة والدين.

اعتنى اليونانيون من أفلاطون وأرسطو وغيرهما بالأخلاق، وتحدثوا عن فوائد الفن والأدب ومضارهما أيضا على الناس والمجتمع، ولا نريد أن نفصل في أقوالهما النقدية، والأخلاق تشكل أيضاً ركيزة ثابتة من ركائز الدين، ونستطيع أن نقول إنّ بينهما تماهياً، بحيث نرى من جعلها تابعاً للدين كالقديس والفيلسوف (أوغسطين)، ومن جعل الدين تابعاً لها، كالفيلسوف الألماني (إيمانوئيل كانت) في فلسفته الأخلاقية، وهناك من يجعلها مستقلة عن الدين كالفيلسوف الانجليزي (دافيد هيوم)، [4]، وقد جاء الإسلام لإتمام مكارم الأخلاق على حد ما جاء في الحديث النبوي الشريف، الذي يشكل صلب تصور الدين الإسلامي إلى مسألة الأخلاق، وهو التتميم لهذه السلوكات النابعة من نفس الإنسان بالإبقاء على جوانبها الإيجابية وتنميتها، والتكميل لما وهبه الله له.

([1]) لسان العرب: مادة (خلق)

([2]) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 162.

([3]) فلسفة الأخلاق عند الجاحظ، د. عزت السيد أحمد، اتحاد كتاب العرب– دمشق، 2005م: 61.

([4]) سؤال الأخلاق، د. طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 2000م: 31، 35، 40.

إنّ النقد الأدبي لم يغفل الجانب الأخلاقي في العمل الإبداعي وقد أدلى بدلوه في هذا الجانب منه أيضاً، ضمن السياقات التي تناولها.

- **فلسفة الأخلاق عند الجاحظ:**

حاول الدكتور عزت السيد أحمد تناول كتاب البخلاء أو مقاربتَه أخلاقياً في كتابه (فلسفة الأخلاق عند الجاحظ)، بدأ مقدمته بقوله "اشْتهر الجاحظ أكثرَ ما اشتهر بكتابه البخلاء الَّذي تَعَرَّضَ فيه بالنَّقد اللاذع المرِّ لسلوكات البُخلاء وأنماط تفكيرهم وتعاملهم، معرِّجاً في ذلك على حججهم وأساليبهم وآليات تفكيرهم وادعاءاتهم؛ يناقشها تارةً وتاراتٍ يكتفي بعرضها عرضاً تهكُّميًّا أو يصوِّرها تصويراً جماليًّا..." [1]، ولكنّ مقاربته للكتاب لم تشكل إلاّ جزءاً يسيراً من كتابه، نحاول تجميعه وبحثه من ثنايا الكتاب الذي يدور على مجمل الأخلاقيات وليس أخلاق البخل فقط.

يقول الكاتب إنّ النظرة الأخلاقية للجاحظ مبثوثة في كل كتبه ورسائله الأخرى إذ يتناول "أخلاق مختلف الفئات والشَّرائح الاجتماعيَّة وفق الانتماءات المهنيَّة ووفق الانتماءات الجغرافية أَو العرقيَّة وحَتَّى وفق الخصائص البيولوجية أَو الفيزيولوجيَّة" [2]، وأنّ الأخلاق فلسفة وتوصيفا ونقداً، تشكل جزءاً صميمياً من فلسفته، سماها الفلسفة النقدية[3]، وبهذا ينطلق من الجزء(كتاب البخلاء) إلى الكل(جميع كتب الجاحظ)، وكأنّ كتاب البخلاء يشكل العمود الفقري لفلسفته الأخلاقية، أو النقد الأخلاقي، ويرى الدكتور محمد مشبال، أنّ في كتاب البخلاء "يسعى السرد إلى جانب متعة التصوير القصصي لنموذج إنساني...، إلى بناء الأخلاق وتوجيه الأفعال نحو قيم الجود والسخاء" [4]، وبهذا يكون الكتاب كتاب أخلاق بالدرجة الثانية عنده.

ولقد سبق الدكتور علي بو ملحم، أن حدد مذهب الجاحظ الخلقي بأنه مذهب طبيعي، فيرى أنّ"للإنسان تركيباً جسدياً ونفسياً فطرياً معيناً ينبغي اعتباره أساس

([1]) فلسفة الأخلاق عند الجاحظ: 10.

([2]) نفسه: 11.

([3]) ينظر: نفسه: 12.

([4]) البلاغة والسرد جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ: 14. وينظر: الجاحظ ومجتمع عصره في بغداد، د. جميل جبر، دار صادر – بيروت، 82.

الأخلاق(...) وهو يعتقد أنّ في الإنسان عقلاً وغرائز، وأنّ هذه الأخيرة تظهر بشكل حاجات تلح على صاحبها في الاستجابة لها لترتوي، أهمها الغضب والحسد والبخل والجبن..."[1]، ينقل ذلك من آثار الجاحظ، في (استحقاق الإمامة)، ويرى أنّ كتاب البخلاء يؤكد وضع الأخلاق على أصول الطبائع، "ولم يؤلف هذا الكتاب للفكاهة والتندر من البخلاء كما ظنّ البعض، وإنّما ألفه لدراسة أصل الأخلاق عند البشر" [2]، ولا حاجة لنا هنا في التعليق على هذا القول، لأنّنا سبق أن أشرنا إلى تعدد النظرات وكثرتها إلى هذا العمل الإبداعي للجاحظ، ووفق هذا الرأي تعود مسألة البخل إلى الطبع لا إلى قناعات عقلية للبخلاء، وكما أشرنا من قبل كيف أثرت الطبيعة في ديكة مرو، وحتى على أطفالهم [3]، ويبقى هذا الاتّجاه وجهة نظر لـ(بو ملحم) من بين وجهات النظر الأخرى.

-جدلية الخير والشرّ:

يعرض الباحث السيد أحمد وجهة نظر الجاحظ عن الخير والشرّ، وهي الامتزاج بينهما مصلحة للكون، بناء على أقواله في كتاب الحيوان، مثل قوله: "ولو كان الشر صرفاً هلك الخلق، أو كان الخير محضاً سقطت المحنة وتقطعت أسباب الفكرة، ومع عدم الفكرة يكون عدم الحكمة" [4]، الذي يقضي بعدم انتفاء الشر، مشيراً إلى أنّ الجاحظ "لم يدعُ إلى انتشار الشَّر كما أنَّهُ لم يدافع عنه ولم يؤيده ولم يناصره، وإنَّما أثبت أنَّ انتفاء الشَّر غير ممكنٍ" [5]، يحاول الكاتب أن يربط النظرة الجاحظية هذه بكتاب البخلاء فيقول في نهاية الفصل: " إنَّ نقد أخلاق البخلاء على نحوٍ خاصٍّ إلى جانب كونها صورة جماليَّة مبدعة هي ممارسة نقديَّة أخلاقيَّة مستندة إلى الأساس

([1]) المناحي الفلسفية عند الجاحظ، د. علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال، ط 1، بيروت، 1994م: 391.

([2]) نفسه: 394.

([3]) ينظر: البخلاء: 18.

([4]) الحيوان، الجاحظ، ج 1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، مصر، 1965م: 204. فلسفة الأخلاق عند الجاحظ: 74.

([5]) فلسفة الأخلاق عند الجاحظ: 72.

النَّظري لنظريَّته الأخلاقيَّة في كون مصدر القيم إلهيًّا من جهةٍ أولى وفي أنَّ البخل ضرب من الشَّر الذي لا بدَّ من وجوده من جهةٍ ثانيةٍ. ولكن ضرورة وجود الشَّرِّ لا تمنع نقده ولا تعني تقبله"[1]. وبهذا يعرض نقده بالجملة، لكتاب البخلاء بمجمله، دون أن يخصص نصاً منه للاستدلال على ما يذهب إليه، وهو كون الجاحظ يمارس نقده لأخلاق البخلاء بروح رياضة فكهة ومرحة، إيماناً منه بأنّ البخل كونه شرّاً لابد منه، ويجب علينا استثماره في مجال الحكمة. وعلى أية حال فهذا الرأي أيضاً يبقى ملاحظة نظرية من عند الكاتب ولا يمكن الجزم به علمياً، وعلى وجه الدقة.

-الفضيلة:

إنّ الفضيلة هي من أهم ما تبحث فيها الأخلاق، فيرى الباحث السيد أحمد "أنَّ الجاحظ جهر غير مرَّةٍ بإقراره مبدأ عدِّ الخير وسطاً بين مرذولين، أو اعتدالاً بين طرفي الإفراط والتّفريط" [2]، فلا البخل ولا الإسراف، فإنّهما من بين الرذائل، ويبقى الجود الذي هو يقع بينهما، من بين الفضائل، فقد أورد هذه المعادلة على لسان ابن التوأم في رده على رسالة أبي العاص[3]، وبعد ذلك يقول: إنّ أبا عثمان، أخذت نظرته هذه من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وأقوال الصحابة والفقهاء، ولكنّه أخذ شواهده من كتاب البيان والتبيين وغيره من كتبه، ولا يلتمسها من كتاب البخلاء، الذي فيه ما ذكره وزيادة. وقد سبق أن قلنا مرة أخرى أنّ الدكتور علي بو ملحم ساق تفاصيل هذا الاعتدال عن طريق تقطيع رسالتي أبي العاص ورد ابن التوأم [4]، لتأكيد فضيلة الاعتدال، وعدم الارتكان إلى الإفراط والتفريط . ولا عجب في ذلك، لأنّ هذه النظرة هي حجر الأساس لدعوة المعتزلة التي ينتمي إليها، فتتمثل في مبدأ المنزلة بين

([1]) فلسفة الأخلاق عند الجاحظ: 74، 75.

([2]) نفسه: 86.

([3]) ينظر: نفسه: 88.

([4]) ينظر: المناحي الفلسفية في أدب الجاحظ: 397، 398، 399، 400. الجاحظ ومجتمع عصره في بغداد: 83.

المنزلتين الذي هو الأصل الرابع[1] بين الأصول الخمسة عندهم.

-أخلاق المنفعة:

إنّ بخلاء الجاحظ، من شدة بخلهم وتكبّرهم أو نفجهم على حد قوله، لا يبالون إلاّ بالمصلحة الخاصة لهم، ويقدمونها على المصلحة الجماعية، ولا يفكرون إلاّ ما فيه المنفعة أو حصول التقتير والتوفير على المال، ولهذا خصص الدكتور عزت السيد فصلاً بعنوان أخلاق المنفعة، التي نستطيع أن نقول إنّها هي الدافعة إلى نوع من السلوك الملاحظ عند البخلاء، عند تفهمهم الخاطئ لهذا النوع من الأخلاق، فيقول: "يبدو أنَّ الجاحظ قد نظر إلى أخلاق المنفعة على أنَّها أخلاق نابية عن الذوق والعرف والدارج والمألوف في العقليَّة العربيَّة خاصَّة والشرقيَّة أَو الإسلاميَّة عامَّة. ولذلك كانت نظرته النَّاقدة والتهكُّميَّة إلى هذا النُّبوِّ والانحراف عن العادات الشائعة والأعراف في المجتمع العربي" [2]، وذلك بعد سوق نماذج متعددة من أقوال وسلوكات وعمل البخلاء، كقول قائلهم وهو ابن التوأم بأنّ الدرهم هو القطب الذي تدور عليه رحى العالَم. أو كالذي يمتنع عن غسل ثيابه توفيراً للماء والصابون، وما يصيب جاريته من التعب والجوع المؤدي إلى تناول الطعام . أو الذي حفر حوضاً لتجميع ماء وضوئه ليسقيه حيواناته[3]، وهكذا ينقد الجاحظ بخلاءه، ولا نستطيع أن نقول إنّهم فهموا المسألة فهماً خطأ، بقدر ما يدل على نوع من الفصام بين شدة ذكائهم، وخبلهم في المجال المادي من حياتهم، كما يلمح من مقدمة البخلاء، عندما سأل الجاحظ "ما الذي خبل عقولهم وأفسد أذهانهم وأغشى تلك الأبصار، ونقض ذلك الاعتدال...؟" [4]، فإنّهم لم يستطيعوا أن يعتدلوا بين وفرة المال وإنفاقه، مع أنّ كثيراً منهم يوصفون بأنّهم أصحاب العقول من أهل الكلام والحجاج، فسلوكاتهم مغايرة لمستواهم العقلي فيما يخصّ المال واكتنازه.

([1]) ينظر: شرح الأصول الخمسة، قاضي القضاة عبد الجبار بن أحمد، تحقيق د. عبد الكريم عثمان، مكتبة وهبة، ط3، القاهرة، 1996م: 697.

([2]) ينظر: فلسفة الأخلاق عند الجاحظ: 142.

([3]) ينظر: البخلاء: 170، 140، 29.

([4]) البخلاء (مقدمة المؤلف): 2.

-أسس الأخلاق الاقتصادية:

ينظر الكاتب الدكتور عزت السيد أحمد هنا إلى الأخلاق الاقتصاديَّة نظرة تأريخيَّة وحضاريَّة، فيقول: "وإن كنَّا سنتحدَّث في أخلاق البخلاء الاقتصاديَّة إلا أنَّنا لا نستطيع إلى حدٍّ ما. فَهْمَ هذه الأخلاق بعيداً عن المرجعيَّة التَّاريخيَّة والحضاريَّة التي قادتهم صوب هذا الضَّرب من السُّلوك، ويتجلَّى ذلك أكثر ما يتجلَّى في النقلة الحضاريَّة بمختلف حواملها؛ الفكرية والاجتماعيَّة والعلميَّة والنَّفسيَّة والاقتصاديَّة، التي وصلت إليها الحاضرة العباسيَّة" (1)، ويشير الدكتور محمد عبد الرحمن الربيّع في هذا الصدد إلى دخول الثقافات سواء كانت الفارسية أو اليونانية في الثقافة العربية، وأصبحت جزءاً منها، ويرجح ذلك، بدليل وجود كلام يدور على الاقتصاد والتثمير والثروة متداولة بين الناس حتى البسطاء، ويشبه هذه الحالة بالحالة الراهنة في مجتمعه السعودي، حيث يرصد حتى عند الشخص العادي الحديث عن المؤشر وقضية الاستثمار طويل المدى وقضية المضارب وغيرها (2)، وكأنّنا نرى في العصر العباسي عولمة مصغرة مقابل العولمة الراهنة، فيما يخص مجتمع ذلك العصر الذي بدأ يتحول من البداوة إلى الحضارة أو المدنية، وأصبحت الأحاديث التي تحث على الاقتصاد هي الرائجة بدل الأحاديث التي تحث على الجود والكرم، هذا وكأنّ حالة التطلع إلى ما عند الآخر وعدم الاكتراث والاعتزاز بما هو متاح من الموروثات، حالة طبيعية لدى الناس في المنطقة، والبداوة النفسية هي المسيطرة عليهم، سواء أكانوا في موقف القوة والانتصار على غيرهم من شعوب المنطقة، أو في موقف الضعف المناقض للموقف القديم، وهم في حالة نفسية أشبه بالتطلع إلى التبعية، وأخلاقهم ترتسم وفق هذهالنفسية.

وفي مكان آخر، يقول السيد أحمد إنَّ الجاحظ يحاول "في كتابه البخلاء أن يوجد أساساً فيزيولوجياً لدى الإنسان لتأكيد هذه القاعدة في تحديد الفضائل الأخلاقيَّة فيرى أنَّ الإنسان قد يقوم على ضروبٍ متباينةٍ من الأخلاط، أما الذين قامت أخلاقهم على التَّطرفِ السَّلبيِّ أو الإيجابيِّ فهم أولئك الذين تأتي أفعالهم وسلوكاتهم ظاهرة المبالغة

---

(1) فلسفة الأخلاق عند الجاحظ: 138.

(2) يسمع: قراءة اقتصادية في كتاب البخلاء، محمد عبد الرحمن الربيع، www.youtube.com المقطع العاشر.

في الخير والشَّر، حَتَّى تبدو أو تكاد تبدو نابيةً وشاذَّةً."[1]، كما يفهم من رسالة رد ابن التوأم على رسالة أبي العاص [2]، وهل يقصد بالفيزيولوجي التركيب الجسدي فقط، أو التركيب الجسدي والتركيب النفسي معاً، كما مرّ بنا، لاشكّ أنّ البخلاء مركبون من الاثنين، أو مطبوعون عليهما.

ويقوم المذهب الاقتصادي عند البخلاء على وضع الدرهم بجانب الدرهم، حتى أصبح المال غاية بحد ذاته، وعدم التفريط به[3]، وإنفاقه أو إضاعته في وجوه الخير أو الجود، لأنّ الجمع لا يكفي فلا بد من وضع دستور للإبقاء عليه، وهو يقوم على ما سمّاه الجاحظ المنع. ونستشهد هنا بما قاله أبو عبد الرحمن لابن هـ: "أي بنيّ إنّ إنفاق القراريط يفتح عليك أبواب الدوانيق، وإنفاق الدوانيق يفتح عليك أبواب الدراهم، وإنفاق الدراهم يفتح عليك أبواب الدنانير، والعشرات تفتح عليك أبواب المئين... حتى يأتي ذلك على الفرع والأصل"[4]، فنرى كيف يكون إنفاق قيراط بسيط سبباً في الإتيان على الفرع والأصل.

-المنهجية الأخلاقية:

يشير الباحث السيد أحمد إلى أنّ من العناصر التي تشكِّلُ البنية الأساسيَّة للمنهج النَّقديِّ الأخلاقي عند الجاحظ، "هي: الموضوعيَّة، والواقعيَّة، والمنطقيَّة، والعقلانية، والعفويَّة، ومراعاة العرف، ومراعاة الخصوصيَّة" [5]، في جميع كتبه، ولكنّه لا يطبق كلها على كتاب البخلاء، ويكفينا هنا أن نشير إلى أنّ الصفة التي أخذت بالنصيب الأوفر من بينها، هي صفة أو عنصر الموضوعية والواقعية، والاعتدال فيهما.

ومن مظاهر هذه الموضوعية، رحابة الصدر مع البخلاء، وعدم التبرم بهم أو النفور أو السخط عليم بالنقد اللاذع، بالتلميح والتصريح، وهذه الموضوعية مع بخلائه، على

---

(1) فلسفة الأخلاق عند الجاحظ: 88.

(2) البخلاء: 169. وجاء في القصة: ((ومن قامت أخلاطه على الاعتدال، وتكافأت خواطره في الوزن، لم يعرف من الأعمال إلاّ الاقتصاد، ولم يجد أفعاله أبداً إلاّ بين التقصير والإفراط...))

(3) ينظر: المناحي الفلسفية في أدب الجاحظ: 442.

(4) البخلاء: 106.

(5) فلسفة الأخلاق عند الجاحظ: 168.

حد قول الباحث أدت إلى أن يتهم بالبخل عند البعض، وخصوصاً عندما يدافع عن البخل على لسانهم، أو عندما يظهر إعجابه بذكائهم أحياناً [1]، وقد مرّ بنا من قبل قوله في مقدمة كتابه حول تَعَرّض الجاحظ في كتاب البخلاء بالنَّقد اللاذع المرِّ لسلوكات البُخلاء، وعلى أية حال فإنّ هذا الرأي على ما فيه من وجاهة، ولكن يجب أن لا ننسى الجاحظ كان أديباً، ونرى في ميدان الأدب، التلميح أبلغ من التصريح.

ويستشهد بأقوال ودفاع الجهجاه عن الكذب وتحسينه له، وتقبيحه للصدق وفي الحطّ منه إلى مرتبة الكذب، وإلحاق الكذب بمرتبة الصدق [2]، وكذلك عندما يعقب على قصة أبي جعفر عندما حكته شفته العليا فأدخل إصبعه فحكها من باطن الشفة مخافة أن تأخذ إصبعه شيئاً من الغالية التي في شاربه، فيقول الجاحظ: "وهذا وشبهه يطيب جداً إذا رأيت الحكاية بعينك، لأنّ الكتاب لا يصور لك كلّ شيء" [3]، وهذا يصح إذا تعاملنا مع كتاب البخلاء، كتاباً في دروس الدين أو الأخلاق، ولكن يجب أن لا ننسى أنّه كتاب في الأدب أولاً، وأنّ الجاحظ ليس كاتباً سهلاً نستطيع أن نصل إلى مراده الحقيقي فيما يكتبه بسهولة ، وكذلك هو الأبرع في تحسين القبيح وتقبيح الحسن، وأسلوبه التهكمي، شاهد على ذلك.

([1]) ينظر: فلسفة الأخلاق عند الجاحظ: 124 و 170. المناحي الفلسفية عند الجاحظ: 369.

([2]) البخلاء(مقدمة المؤلف): 4.

([3]) نفسه: 58.

المبحث الثاني

النقد النفسي:

توطئة:

إنّ الدراسة النفسية للأدب، تشكل عالماً متلاحماً من الدلالات والإشارات ، تمتد من الجوانب النفسية للأديب ومواهبه لتشمل الأدب نفسه فيما يحمل من هذه الدلالات والإشارات والرموز النفسية وصولاً إلى المتلقي وكيفية تلقيه واستجابته، ولا يمكن لنا أن نحجمها في إطار دراسة نفسية المبدع فنقرأ ما بداخلها من المكنونات، ونترك الإبداع وما يحدثه من آثار على الوسط الذي يتلقاه سلباً أو إيجاباً.

ولأن النفس الإنسانية هي الرحم الذي يحتضن جميع العلوم والفنون، ولهذا نأمل من البحث السيكولوجي أن يفسر لنا كيفية تشكل العمل الفني أو الأدبي، وأن يكشف لنا العوامل التي تجعل من شخص ما مبدعاً، وما طبيعة العمل الأدبي من الوجهة النفسية وما عناصره الشعورية، وما دلالته على نفسية صاحبه، وكيف يتأثر الآخرون به؟ [(1)] ولذلك حاولت العلوم الإنسانية ومن بينها النفسية الإجابة ع ن هذه الأسئلة وغيرها من الإسقاطات النفسية في الأدب.

ولهذا، نرى أنّ العلوم النفسية كانت من بين أكثر العلوم الإنسانية إمداداً للدراسات الأدبية والنقدية، لأنّ العمل الإبداعي ممزوج أصلاً بنفسية الأديب قبل أن يخرج إلى الواقع ويتلقاه الجمهور بنفسيته، ويطّلع على ما بكامنها من الطاقات النفسية، وهو شعور وأحاسيس ذائبة في تعبير لغوي، واللغة هي أيضاً بدورها وفي الجانبين منها ، عمل نفسي بحت، إنتاجاً وتقبلاً. فكان لعلماء النفس باع طويل في هذا المجال، وأغنوا بدراساتهم المطبقة على الأعمال الإبداعية ميادين النقد الأدبي، على ما يبدو ، ولكن الأدب كان أكثر إغناء لعلم النفس ، في بحوث علمائه ، فكان يمثل ميداناً خصباً

([1]) ينظر: علم النفس التحليلي، ك. غ. يونك، ترجمة: نهاد خياط، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سورية، 1997م: 159. النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب، دار الشروق، ط8، القاهرة، 2003م: 207، 208.

لدراساتهم النفسية، ووسيلتهم للحصول على كثير من النتائج التي يصعب الوصول إليها بطرق أخرى. والأدباء هم الملهمون الحقيقيون للاكتشافات النفسية لديهم.

يعود البحث في جذور النقد النفسي أو الملاحظات النفسية إلى زمن أفلاطون وأرسطو، فيما نعلم، وكان أفلاطون أكثر اهتماماً بالتفسير النفسي للإبداع الأدبي، وذلك عند حديثه عن التأثير السلبي للشاعر في قيم المدينة الفاضلة، وعند أرسطو في نظرية التطهير المبنية على الوظيفة النفسية للأدب، أو التراجيديا التي فصل فيها القول، ويعده البعض الأب الشرعي للنقد النفسي لأنّ مؤلفاته كلها تتخللها التشريحات النفسانية، هذا ولكن النقد النفسي منهجاً في التحليل، لم يظهر إلاّ بظهور نتائج الدراسات النفسية لفرويد [1]، نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

قام فرويد بالتأسيس لعلم النفس، اعتماداً على دراسة ظواهر الإبداع والفن، كتجليات للظواهر النفسية، وانطلق من تمييزه بين الشعور واللاشعور، واعتبر اللاشعور المخزن الخلفي للشخصية الإنسانية، يكمن فيه العوامل الفعالة في السلوك وفي الابداع، واهتم أيضاً بالأحلام نافذة يطل منها اللاشعور، والفن أو الأدب أيضاً، مظهر آخر من مظاهر تجلي العوامل الخفية في الشخصية الإنسانية [2]، وأنّ هناك تشابهاً بين الحلم والفن الذي هو حلم أيضاً، ولكنّه حلم في وضح النهار، وفي كلتا الحالتين يستطيع الإنسان أن يتخطى عتبة اللاشعور، ويعود إلى الحالة الطبيعية بعد الاستيقاظ أو الانتهاء من الإبداع.

ونؤكد أنّ فرويد لم يكن بصدد تحليل أدبي من أجل النقد، وإنّما استعان بالأدب أو الفن بشكل عام لكشف الحالات النفسية، وإيجاد التفسيرات المناسبة لها، والاستعانة بها في مجاله المهني، ويرمي إلى أهداف علاجية في المقام الأول.

([1]) ينظر: مناهج النقد المعاصر: 45. الدراسات النفسية والأدب، د. شاكر عبد الحميد ، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العدد 3-4، الكويت، 1995م: 213.

([2]) ينظر: المدخل إلى نظرية النقد النفسي(سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد -نموذجاً)، زين الدين المختاري، اتحاد الكتاب العرب-دمشق، 1998م: 9-11. قضايا النقد الحديث، محمد صايل حمدان، دار الأمل للنشر والتوزيع ، ط1، الأردن، 1991م: 98. مناهج النقد المعاصر: 46.

يرى فرويد في الفن وسيلة لتحقيق الرغبات المكبوتة والطفولة في الخيال أو اللاشعور، تلك الرغبات التي أحبطتها العوائق الخارجية، وعليه فالفنان إنسان محبط، فهو يلجأ إلى التسامي بهذه الرغبات وتحقيقها خيالياً [1]، كما الحالم يلج أ إلى ذلك أيضاً، وقام بتحديد عقد نفسية متعددة عند استعانته بالأدب وغيرهما وتحدث عن الحالات النفسية المتعددة، وبهذا أصبح الأدب عنده وعاء تفرغ فيه نفسية الأديب، وبدراسته يمكننا الوصول إلى نفسية الأديب.

ووجد منهج التحليل النفسي بعد فرويد، تحديثات وتطورات، فنرى اللاشعور الفردي عنده، عندما يتحدث عن مكامن الابداع، ولكنّ تلميذه (يونك) يتحدث عن اللاشعور الجمعي فيرجع العملية الإبدعية إليه، وقد حاول الباحث الإنجليزي رتشاردز أن يبحث بحثاً تطبيقياً عن تأثير العمل الأدبي في قرائه [2]، وإنّ العمل الأدبي شبكة معقدة من الدلالات، يمكن النظر إليها أو بحثها من زوايا متعددة وليس من زاوية واحدة.

تعدّ سنة 1914م تأريخاً لميلاد الاهتمام العلمي بالبعد النفسي في الأدب، على صعيد العالم العربي، حيث حصل طه حسين على الدكتوراه في الأدب العربي عن أبي العلاء المعري، ففي هذه الدراسة اهتمام ملحوظ بالبعد النفسي للأدب، وتجلى هذا الاهتمام في دراساته اللاحقة للشعراء الآخرين، كحافظ وشوقي و المتنبي وبشار وغيرهم، ثم توالت الدراسات الأكاديمية بعد ذلك وغيرها، وأكثرها شهرة ما كتبه العقاد عن ابن الرومي وأبي نواس [3]. وأصبح النقد النفسي فيما بعد منهجاً في التحليل، تخصص له الدراسات أو يأتي متفرقاً في ثنايا الدراسات النقدية، على شكل ملاحظات نفسية يقدمها الناقد إغناء لها.

1-الجوانب السايكولوجية في أدب الجاحظ:

يتميز الجاحظ بكونه أديباً عندما يتحدث عن بخلائه، فلا يقف عند الوصف الحسي لهم، إنّما يحاول الولوج في نفسياتهم ، وإبراز ما بداخلهم، ليجعلهم أضحوكة للمتلقي، وله اهتمام خاص بالمتلقي أيضاً، وملم بكيفية تلقيه للأدب، فعينه تراقبه فترى كيف

([1]) الدراسات النفسية والأدب: 217.

([2]) ينظر: النقد الأدبي أصوله ومناهجه: 214.

([3]) ينظر: الدراسات النفسية والأدب: 214.

يتأثر أو يتمايل مع ما يقدم إليه من الأخبار أو النوادر، فيقدره قدره، تماشياً مع حالته وتوقعاته.

ولكي تكون الصورة كاملة للجوانب السايكولوجية عند الجاحظ وخصوصاً في كتابه (البخلاء)، لابد أن نأخذ الجاحظ نفسه بشخصه ونفسيته وتفكيره وانتماءاته، بعين الاعتبار، قبل أن ننتقل إلى الجوانب النفسية الأخرى، حول شخصياته القصصية أو نفسية المتلقي.

أ-الجوانب النفسية للأديب (الجاحظ):

يحاول الدكتور نوري جعفر في كتابه (الجوانب السايكولوجية في أدب الجاحظ)، في البداية، تقدير الجوانب النفسية (والأهمية الاجتماعية والأيديولوجية) للأديب بالنظر إلى تراثه نظرة تأريخية شاملة وعميقة في ضوء ظروفه الاجتماعية وعصره، وذلك بالنظر إلى طبيعة الفترة الزمنية التي يعيش فيها الأديب، وإماطة اللثام عن نزعته الاجتماعية وخصائصه النفسية وروابطه الأيديولوجية وانتماءاته السياسية والاقتصادية ومهاراته الأدبية... وكذلك النظر إلى فنه اللغوي وبراعته في التعبير... ويجزم بأنّ هناك ارتباطاً عضوياً وأثراً متبادلاً بين الأدب وعلم النفس [1]، ولا شك أنّ هذه النظرة التي يريد أن يلقيها على الجانب السايكولوجي للأديب الذي هو موضوع الدراسة، نظرة شمولية من التأريخ وعلم النفس وغيرهما، تجعل الموضوع على أهميته يظهر عليه الطابع الارتجالي أكثر من البحث المتأني الدقيق -في الجانب الذي يشير إليه عنوان البحث- وقد يكون ذلك لسعة أفق الكاتب وعدم تقيده بجانب واحد، خصوصاً وأنّ البحث -كما يظهر عند استفتاحه بـ(أيها الحفل الكريم)- مكتوب لأن يُلقى على محفل أقيم للتعريف بتراث وإبداع الجاحظ.

ونريد أن نشير إلى مسألة مهمة فيما يتعلق بنفسية الجاحظ، وهي أنّها عندما تحدثنا عن أخلاق المنفعة، وكيفية نظر الجاحظ إليها على أنها أخلاق نابية ومتنافرة مع قيم المجتمع، ومن واجب البحث والأمانة هنا أن نربط ذلك بما لاحظه الدكتور علي بو ملحم من "أنّ الجاحظ كان نفعياً في حياته. تقرب من أولي الأمر والجاه وأهداهم كتبه

([1]) الجوانب السايكولوجية في أدب الجاحظ: 6.

لينال رضاهم وجوائزهم، كما كان من طلاب اللذة يبحث عنها ويقتنصها. لم يزهد في شيء من أطايب الطعام والشراب..." [1]، فهذا يمكن أن يظهر لنا جانباً من الجوانب النفسية للجاحظ –إن صح هذا التصور–، يبين سبب تحامله على بخلائه، الذي يكون للتستر على ما هو يتحلى به، ومحاولة جعلهم كبش فداء لهذه المسألة.

يبدي الكاتب نوري جعفر إعجابه بقدرة الجاحظ "على التغلغل السايكولوجي في أعماق النفس البشرية في حالتها السوية الطبيعية المعتادة وفي حالتها المنحرفة" [2]، ويلاحظ أنّ تغلغله في حالاتها الشاذة يتسم بالقسوة اللامشروعة إزاء الآخرين وعدم الاكتراث بمشاعرهم، لا يقلّ أصالة وعمقاً من تحليلات سايكولوجية لحالات مشابهة لأبرز الكتاب المشهورين كشكسبير وبلزاك إلى جيمس جويس وكافكا [3]، ولا يتطرق إلى ذكر موليي صاحب مسرحية البخيل الذي يبدو أشد عنفاً مع بخيله من الجاحظ مع بخلائه، ويذهب الدكتور إلياس فرح إلى رأي مغاير له، هو أنّ الجاحظ يحذو حذو ما نسب من بعده بعدة قرون إلى عمانوئيل كانت في التعامل المنزه عن الغرض مع الفن، في أنّه "لا يهدف إلى غاية أخلاقية أو اجتماعية، فهو لا ينتقص من البخلاء وإن كان يسخر منهم، ولا يرغب في الكرم، لأنّه يهتم بتقرير المعادلات العقلية والفنية للحياة" [4]، عن طريق العرض لها، وكشف المتناقضات لدى خصومه الفكريين، كما يبدو من ظاهر هذا القول.

إنّ ما يراه نوري جعفر قسوة غيرَ مشروعة عند الجاحظ، يمثل حكماً قيمياً أكثر من أن يمثل حكماً أدبياً ونقدياً، ولا يبدو أنّه في بخلائه بصدد التجني عليهم، وإنّما يتحدث عنهم بروح أدبية فكاهية مرحة، وعندما يشعر بأنّه قد يصل به القول إلى نوع من التجاوز، يلجأ إلى عدم ذكر الأسماء، إكراماً لهم أو خوفا منهم في بعض الأحيان، كما يذكر في المقدمة.

---

(1) المناحي الفلسفية في أدب الجاحظ: 396.

(2) الجوانب السايكولوجية في أدب الجاحظ: 7.

(3) ينظر: نفسه: 10-11.

(4) الصراع الفكري عند الجاحظ، د. إلياس فرح، الموسوعة الصغيرة 101، منشورات دار الجاحظ للنشر– بغداد، 1981م: 65.

وقد نرى في أكثر من مكان يمدح جانباً من أخلاقهم إلى جانب بخلهم، كقوله في المدائني "وكان شديد العقل، شديد العارضة، حاضر الحجة، بعيد الروية"[1]، وإنّما همّه كشف المتناقضات عند البخلاء، بروح فكاهية مقبولة عند أكثرهم وهو الأديب الفكه المرح ذو مكانة عند كثير منهم، وقد ترى من بينهم من يقبل بإطلاق كلمة البخيل عليه، كالحزامي، لأنها تدل على أنّ صاحبها ذومال[2]، إذا صح الخبر فعلاً.

ويشير نوري جعفر إلى أنّ "الجاحظ في أسلوبه يجنح نحو السخرية أوالتهكم والازدراء، ويتصف بالمرح وروح الدعابة وبالقدرة العجيبة على الاحتجاج للشيء ونقيضه"[3]، كمزج الجد بالهزل والمبالغة والتهويل والقدرة على تصغير الشيء العظيم و وتعظيم الشيء الصغير أيضاً، ولايذكر سبباً لذلك، وقد يكون لسبب كونه معتزلياً نشأ بينهم، ومذهبهم يتسم بالعقلانية، والقدرة على الكلام والجدل العقلي، وقد نستطيع أن نرجعه أيضاً إلى التركيبة النفسية المتناقضة له، فقد عاش أنواعاً من المتناقضات، فيما يتعلق بحياته الشخصية أو تركيبة المجتمع المتنوع التي عاشها، وقد أصبح الجاحظ الفقير بحال من الرخاء والترف، بعد أن كان فقيراً، وقد سئل مرة عن حاله فأجاب: "...حالي أنّ الوزير يتكلم برأي، وينفّذ أمري، ويؤثر الخليفة إيصالات لي، وآكل من لحم الطير أسمنها، وألبس من الثياب أفخرها، وأجلس على ألين الطبري، وأتكئ على الريش" [4]، فيرى الكاتب أدب الجاحظ انعكاساً للجوانب السايكولوجية والاجتماعية التي ذكر الأقل منها[5]، على حد قوله.

ب-الجوانب النفسية في أدب الجاحظ:

هذا ما يتصل بشخص الجاحظ، وينتقل نوري جعفر بعد ذلك إلى الجوانب النفسية في أدب الجاحظ، ويرى أنّها أكثر تبيناً ووضوحاً في كتاب البخلاء ورسالة التربيع

([1]) البخلاء: 137.

([2]) نفسه: 62.

([3]) الجوانب السايكولوجية في أدب الجاحظ : 11.

([4]) نفسه: 19.

([5]) نفسه: 26.

والتدوير، ورسالة القيان، وفي الجزء المتبقي من كتاب اللصوص المفقود، ويعدد سبعة نواحي منها:

أولا: الناحية الديالكتية أو جدلية التفكير عنده.

ثانياً: ناحية الإحاطة أو الإلمام الواسع العميق بالشيء من جوانبه المتعددة.

ثالثاً: ناحية الاستطراد.

رابعاً: ناحية عنف المشاعر والتهكم اللاذع الذي بلغ حد الإفراط أحياناً.

خامساً: ناحية المبالغة والتهويل.

سادساً: ناحية مزج الجد بالهزل.

سابعاً: ناحية الظرف والدعابة[1].

ولا يفصّل في كل هذه النواحي، وفي الأقل ما يتعلق منها بكتاب البخلاء، فيشير إلى الناحية الديالكتية أو جدلية التفكير عنده، بأنّها هي: "نظرته المستوعبة إلى الشيء أو الشخص أو الظاهرة من زاويتين متنافرتين" [2]، وكما تظهر في عناوين مؤلفاته مثل: (الجد والهزل)، (العداوة والحسد)، (البيضان والسودان)، ويستطرد في عرض الناحية الديالكتية، في مؤلفاته المختلفة ولكنّ ما يعنينا هو ما يتعلق بكتاب البخلاء.

ويشير إلى ما ذكره الجاحظ في مقدمة كتاب البخلاء، حيث جمع أنواعاً من الثنائيات أو المتناقضات، بالتقصي الذي لا مجال لسردها، تجنباً من الإطالة، ومن القصص التي يستشهد بها، هي قصة عبد الله بن كاسب الذي يجري الجاحظ على لسانه الجدل بين البخل والكرم، وتفضيله للأول على الثاني، وذلك عندما سأله عما إذا كان يرضى أن يقال له بخيل فأجاب بالإثبات، وعند تعليله لهذا القبول "...قال: وفي قولهم بخيل تثبيت لإقامة المال في ملكه، وفي قولهم سخي إخبار عن خروج المال عن ملكه، واسم البخيل اسم فيه حفظ وذم، واسم السخيّ اسم فيه تضييع وحمد، والمال زاهر نافع مكرم لأهله معز، والحمد ريح وسخرية ، واستماعك له ضعف وفسولة، [ويصفه بأنّه] يجزع من الإعطاء وهو عدوّه، فأمّا الأخذ فهو ضالته وأمنيته، وأنّه لو أعطي أفاعي سجستان وثعابين مصر وحيات الأهواز لأخذها، إذا كان اسم الأخذ واقع

([1]) الجوانب السايكولوجية في أدب الجاحظ: 29.

([2]) نفسه: 29.

عليها.."[1]، ويكتفي بقوله: هذا تحليل دقيق للجوانب السايكولوجية للبخلاء، لا الجاحظ ولا نوري جعفر يقدم تفسيراً نفسياً لهذه الظاهرة عند هذا البخيل، التي هي جديرة بأن يوجد لها اسم أو موقع في ميادين علم النفس، فما هذا الهوس إلى الجمع واكتناز المال، والحرص على الاقتناء، والأنانية المفرطة، وحبه لذاته، أو الطمع فيما في أيدي الناس دون التفكير فيما إذا كان هذا الشيء مفيداً أم غيرَ مفيد؟ إلى حد يتطيّر من اسم السخي الذي هو إخبار عن خروج المال عن ملكه.

يحمل البخلاء فيهم تركيبة متناقضة، فهم أصحاب الجدل والقدرة الكلامية، وأمّا حقيقتهم فملئت من الخرافة والتطير، وهذا ما يتناقض مع الإيمان بأنّ الله هو الذي يعطي ويأخذ، فهم ضعيفوا الإيمان، شديدوا الخوف من الفقر. يظنون أنفسهم قطباً يجب أن تعود إليه الأشياء ولا يغادر منه شيء.

يعزو نوري جعفر الناحية الديالكتية عند الجاحظ إلى "فجره ومنظره، فجر يتسم بالفكر الثاقب، ومنظر يتسم بالبشاعة،(...) فقره المدقع أيام طفولته و في ثرائه وهو كهل شيخ" [2]، ومن القضايا الديالكتية يشير إلى تقابله بين سخاء العرب وبخل أهل خراسان، وتميّز دِيَكة خراسان المشهورة عنده عن غيرها مما في البلدان الأخرى، في سلبها لما في مناقير الدجاج.

وأمّا بخصوص جانب الإحاطة والاستطراد، وهما سمتان بارزتان في أسلوب الجاحظ عموماً، فيستشهد بقصة الكندي، ويقتبس منها حوالي أربع صفحات، منها المساجلة التي وقعت بين الكندي البخيل صاحب البيت و(معبد)، حول الضرر الذي توقّعه أن يلحقه بالبيت، عندما قام باستضافة شخصين إضافيين معه لمدة شهر، مثل: سرعة امتلاء البالوعة، وانقلاع الجص، والتلف الذي يلحق الأبواب ، جرّاء كثرة فتحهم لها عندما يكثر عددهم، وهكذا يطول الحديث والجدال حد الملل، ولكنّ الدكتور نوري جعفر يعرضها فقط دون تعليق، ولكنّ القارئ يدرك مدى حرص هذا البخيل على هذه التفاهات، والأشياء البسيطة التي ذكرها، ومدى إحاطة الجاحظ بتفاصيلها.

([1]) البخلاء: 62.

([2]) الجوانب السايكولوجية في أدب الجاحظ: 46.

ونشير هنا إلى أنّ العنف الذي ذكره بداية بحثه، يحصر في نهاية البحث في كتاب التربيع والتدوير، وقد فهم منه لأول وهلة أنّه عنيف وقاس حتى مع بخلائه.

بقي أن نقول: إنّ ما قدّمه نوري جعفر، حول الجوانب السايكولوجية في كتاب البخلاء، يبقى عليه سمة الملاحظة، ولا يرقى إلى حدّ التحليل النفسي الدقيق الذي نروم الوصول إليه، خصوصاً عندما يكتفي في كثير من الأحيان بالعرض دون التحليل وحتى التعليق، وإنّ عنايته بأسلوب الجاحظ قد طغت على ما كتب البحث لأجله، وهو استبيان الجوانب السايكولوجية لديه وخصوصاً في كتابه البخلاء.

ولو أنّه ليست بين أيدينا دراسة منهجية دقيقة سايكولوجية لكتاب البخلاء، فلا نرى بأساً أن نجمع بعضاً من الإشارات أو الملاحظات النفسية التي لمسناها بين سطور الكتب، وخاصة الكتب التي جمعت بين الجانب الاجتماعي والنفسي، وهما الجانبان الأبرزان، عند من يحاولون ردّه إلى سياقاته الخارجية.

أمّا حسين مروّة ، فيشير –في السياق نفسه– إلى "رسوخ الجاحظ في استبطان الدخائل النفسية عند الناس وانتزاع ما تتحدث به النفوس من قرارة اللاوعي دون أن يدركه غير الذين أوتوا قدرة الملاحظة البارعة" [1]، ويستشهد بعدة قصص، منها قصة ابن أبي المؤمل وصاحب الثريدة البلقاء، ونورد بعضاً منها، وكما يقول الجاحظ: "وصديق لنا آخر، قد ابتلينا بمؤاكلته، وقد كان ظنّ أنّا قد عرفناه بالبخل على الطعام، وهجس ذلك في نفسه، وتوهم أنّا قد تذاكرنا أمره، فكان يتزيد في تكثير الطعام. وفي إظهار الحرص على أن يؤاكل، حتى قال: من رفع يده قبل القوم غرمناه دينارا..." [2]، ويعقب على (وهجس ذلك في نفسه)، بأنّ ذلك لمحة رائعة من فنّه اللماح الكاشف. ولكن كيف عرف الجاحظ هذا الهاجس، فلا يذكر شيئاً عن كيفية حصوله على معرفته به، والواضح أنّه يرى على ما يبدو، أنّ المبالغة في القيام ببعض السلوك، سبب ونتيجة عكسية لما يبطنه بعض الناس، فلا يمكن لنا أن ن تصور الجاحظ على أنّه عراف، ولكنّه يمتلكمنهجية في الملاحظة والتفكير، في رد المظاهر إلى دوافعها.

([1]) تراثنا.. كيف نعرفه: 173.

([2]) البخلاء: 55. تراثنا.. كيف نعرفه: 173.

2-مع بخلاء الجاحظ:

-مشاعر البخيل:

إنّ فاروق سعد أقرب إلى النظريات النفسية في قراءته النفسية لبعض نماذج البخلاء، وذلك لاستخدامه لبعض مصطلحاتها، بربط الحالات بتأويلاتها النفسية، فيردّ بعض سلوكات البخلاء إلى (الشعور بالنقص) الذي تنطوي عليه نفوس البخلاء، وهذا هو الدافع إلى اجتماعهم، ويظهر ذلك أيضاً في معاذيرهم، وهو الدافع الأساسي للأمراض العصابية * كما يراه العالم النفساني أدلر على حد قوله، فيؤدي الدور الذي يؤديه القلق، ولإلغاء الشعور بالخطر ودفع شبهة البخل عنهم يلجأون إلى إكثار الطعام والحرص على أن يؤكل عندهم (1)، ولكنّه لا يربط هذه الحالة بالدافع النفسي إلى الإبداع، الذي هو عند (أدلر) محصور "في غريزة حبّ السيطرة والظهور والتعويض عن الرغبات اللاشعورية" (2)، بل عن الشخصيّات الموجودة في الكتاب، وقد يُقصد بالاجتماع في "قصة أهل البصرة من المسجديين" (3)، وما يمكن أن نسميه مؤتمر البخلاء، لأصحاب الجمع والمنع، والحالة هذه يمثل هروباً من واقع قد يفرض عليهم بعض الواجبات، منها الإنفاق على الفقراء أو العيال، ويرون في المسجد مأمناً روحياً من هذه الأخطار المحدقة بهم، ويجددون إيمانهم وتمسكهم ببخلهم -أيضاً- من خلال مدارسة أخبار البخلاء، وترى ذلك جلياً عند انتهاء الشيوخ من كلامهم، عندما " قبض صاحب الحمار والماء العذب قبضة من حصى ثمّ ضرب بها الأرض، وقال: لا تعلم أنّك من المسرفين، حتى تسمع بأخبار الصالحين" (4)، والصالحون هؤلاء، ليسوا

---

* يقول فرويد عن العصاب: ((تعويض غير مباشر، عن وسيلة مباشرة لإرضاء نزعة أو إطفاء شهوة))، علم النفس التحليلي، ك.غ. يونغ، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سورية، 1997م: 171.

(1) ينظر: مع بخلاء الجاحظ، فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة -بيروت، 1978م: 90. المدخل إلى نظرية النقد النفسي: 14.

(2) المدخل إلى نظرية النقد النفسي: 14.

(3) البخلاء: 29.

(4) نفسه: 34.

صالحين في العبادة، وإنّما صالحون في التوفير، ويحسّ القارئ من القبضة شدّة تمسكهم بمذهبهم وحرصهم على البخل وحماستهم إليه.

ويفسر فاروق سعد البخل تفسيراً نفسياً، وهو الخوف من الموت جوعاً، وهو مصدر آخر من مصادر القلق في أعماق العقل الباطن عند البخيل، فيؤدي هذا الخوف بهم أحياناً إلى الهذيان [1]، ومن أمثلته قصة الداردريشي حيث يقول: "كلّ هؤلاء لو قدروا على داري هدموها، وعلى حياتي لنزعوها، أنا لو طاوعتهم فأعطيتهم كلّما سألوني كنت قد صرت مثلهم منذ زمان" [2]، فيظهر أنّ ما يخشاه هذا البخيل ليس الموت فقط، بل الخوف من هدم الدار والفقر والموت بينهما رقيب، ولهذا فهو مبغض لكل الناس، محبّ لنفسه غارق في أنانيته أو نرجسيته، وهذه المخلفات اللاشعورية وهي: التعلق بالمال والرغبة العارمة في اقتنائه والحرص على عدم إضاعته التي طالما حاول أن يسترها في أعماقه، نراها قد ظهرت وطافت على السطح، عندما احتكت بالواقع، وواجهت الفقير أو السائل الذي هو العدوّ اللدود الذي جاء ليهدم، ليقتل، أو ليفقر.

ويعدد الدكتور أكرم زيدان المشاعر "والاتجاهات النفسية للبخلاء نحو المال ما يلي:

1-المال هو المصدر الوحيد للقوة والهيبة والمكانة.

2-الرغبة في المال واكتنازه هي بدافع من التدين.

3-المال من أجل المستقبل واكتنازه خوفاً من تقلبات الزمن.

4-اكتناز المال يعمل على المثابرة ويدعو إلى العقل والحكمة.

5-المنع والإمساك من أجل الأبناء." [3]، ويشير إلى أنّ الجاحظ يوضح عدداً منها، ويمكن تلمس ذلك في احتجاجات سهل بن هارون ورسالة أبي العاص.

ولا يمكن للقراءة النفسية أن تكتمل ما لم يؤخذ بالحسبان، الطرف الأخير الذي له مكانه المتميز في العملية التواصلية، وطرف المتلقي واستجاباته، الذي قد يكون الغاية القصوى للعملية الإبداعية، في كثير من الحالات.

([1]) ينظر: مع بخلاء الجاحظ: 91.

([2]) البخلاء: 133.

([3]) سايكولوجية المال هوس الثراء وأمراض الثروة، د. أكرم زيدان، سلسلة عالم المعرفة 351، الكويت، مايو 2008م: 134.

وإنّ من يقرأ تراث الجاحظ يتبن له مدى اهتمامه بالقارئ أو المتلقي، ويرى كيف يداريه ويقوّم حالته النفسية عند استقباله للموضوع، وكيف يحاول دفع الملل عنه عندما وجد أنّ طول نفس الجد أدى به إلى الملل، فيقف عند الحد فيروح عن نفسيته بش يء من الهزل حتى تعود إليه طاقته وقوته الاستيعابية للنص، ولهذا كثر عند هما سمّي بمزج الجد بالهزل، فهدفه الأساسي هو القارئ أولاً.

ومن هنا نكتشف نظرة الجاحظ إلى القراءة، وهي عنده: انطلاقة للقارئ ونزهة تهذب أخلاقه، وتغني تجربته، وتوسع آفاقه، وإنّ الضحك الذ ي تحدث عنه في مقدمة كتابه (البخلاء) له الدور التهذيبي [1] أيضاً، وبهذا يؤسس لسايكولوجية الضحك والمضحك، وقد سبق فيها غيره ممن تحدثوا عن هذه المسألة من أمثال: هنري برغسون وطبقها في أدبه [2]، فينقلب الضحك عنده وقاراً، والمزح جداً، ويتحقق النفع أو الدور الإيجابي لهما، إذا أُحسن استخدامهما.

إنّ الجاحظ على معرفة تامة بالمتلقي ن ويرى أنّهم ليسوا على درجة واحدة من الثقافة، ولا ينتمون إلى فئة اجتماعية واحدة، وتحاول الباحثة سميرة سلامي أن ترينا مدى اهتمام واحتفاء الجاحظ بالقارئ، وتوقعه له بأن يجد في كتابه ثلاثة أشياء، تبين حجة طريفة أو تعرف حيلة لطيفة، أو استفادة نادرة عجيبة، وإنّه في ضحك منه إن شاء وفي لهو إن ملل الجد [3]، ولا تستفيض الباحثة في متون القصص ، وقد تشير عابراً في الهوامش إلى القصص جميعاً دون تخصيص لأية منها، ولكن لنا ملاحظات عند تعقيب الجاحظ على بعض القصص، نعدها مؤشراً واضحاً على أنّ الجاحظ معنيّ بالقارئ تماماً، ويثق به ثقة تامة، وإنّ شدة الواقعية عنده نأخذها هذا المأخذ، وذلك عند تعليقه على قصة الرجل الذي حكّ شفته العليا من باطن الشفة حتى لا تأخذ إصبعه شيئاً من الغالية أو الطيب الذي في شاربه، فيقول: " وهذا وشبهه يطيب جداً إذا رأيت

([1]) ينظر: إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، د. سميرة سلامي، التراث العربي، السنة الرابعة والعشرون، 106 نيسان 2007م: 225.

([2]) ينظر: نفسه: 216.

([3]) البخلاء (مقدمة المؤلف): 5. ينظر: إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ: 221.

الحكاية بعينك، لأنّ الكتاب لا يصور لك كلّ شيء" [1]، فيعوض بهذا التعقيب عن ما فاته من تصويره له. هذا من جانب، ومن جانب آخر لا يترك القارئ ينتهي تخيله عند قراءة القصة، بل يحاول معه أن يمتد إلى ما بعد القراءة، وبذلك نراه يهتمّ بالقراءة وما بعدها أيضاً، ولو أنّنا نملك تنظيرات للقراءة (أي: نظرية القراءة)، ولكنّنا لا نملك تنظيراً لما بعدها في النقد الحديث أو المعاصر (أي: نظرية ما بعد القراءة) ، إلاّ أن نأخذ ممّا كتبه الجاحظ منطلقاً لها.

([1]) البخلاء: 58.

المبحث الثالث:

سايكوسوسيولوجيا السخرية

توطئة:

جاء في المعجم الأدبي ، عن السخرية[1] إنّها : "نوع من الهُزْء، قوامه الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعي أو المعنى كله على الكلمات، والإيحاء عن طريق الأسلوب، وإلقاء الكلام بعكس ما يقال. وتتركز (...) أصلاً على طريقة في طرح الأسئلة مع التظاهر بالجهل وقول شيء في معرض شيء آخر (...) وأقحم أرسطو السخرية في أبواب البلاغة، وحددها بقوله إنّها الدلالة على الأشياء بأسماء أضدادها" [2]، وقد لا يكون طرح الأسئلة شرطاً، لأنّنا نرى الجاحظ يصل إليها عن طريق القيام بفعل ما، مع التغافل عن الشخص الذي يسخر منه، كما نرى في قصة محفوظ النقاش، الذي دعاه إلى بيته وقدّم له اللبأ، وحاول إقناعه بأن لا يأكل جميعه، ولكنّ الجاحظ يتغافل عنه ويتعمّد أكل كلّ ما قدّمه له وهو يظلّ ينصحه ولكنّه لا يأبه به ويكاد يموت من الضحك[3]، إنّ التعريف قد جمع مع السخرية أشياء أخرى من فنون الكلام البلاغية، قال برغسون : إنّها "ذات طبيعة خطابية [و] إنّنا نكثف السخرية مسترسلين استعلاء بفكرة الخير الذي يجب أن يكون: ولهذا فإنّ السخرية قد تتصاعد وتحتد داخلياً بحيث

([1]) السخرية لغة جاءت من: سخِر منه وبه، سُخراً وسُخريّاً وسُخرية: هزئ به، والسُّخرة: الضُّحكة، ورجلُ سُخَرة: يسخر بالناس، وأصل التسخير :التذليل، يقال سخَرْته: بمعنى سخّرته أي: قهرته وذللته ومن الألفاظ التي لها علاقة بالسخرية: الاستخفاف والمداعبة والتعريض والضحك والهزء والتندر والتهكم. ينظر: لسان العرب: مادة (سخر). و((الفرق بين الاستهزاء والسخرية: أنّ الإنسان يُستهزأ به من غير أن يسبق منه فعلٌ يُستهزأ به من أجله، والسُّخر يدلّ على فعل يسبق من المسخور منه)). الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة والنشر والتوزيع، القاهرة، 254.

([2]) المعجم الأدبي: 138.

([3]) البخلاء: 124.

تصبح ، نوعاً ما ، بلاغة تحت الضغط" [1]، ولكن –على كلّ حال– نرى أنّ في السخرية، التلميح هو الملمح الأكبر فيها، فيمتنع المتكلم عن التصريح، وتزويق العبارة أو المعنى، ومخاطبة العقل بجدية، والهزل من سماتها أيضاً، وبهذا تظهر بمظهر مقحم على البلاغة، إذ لا تقلّ قدرتها في إيصال المعنى عن الفنون البلاغية التقليدية، ولو أنّها تشاطرها في بعض موادها كالتهكم والتعريض مثلاً، فإنّها تعتمد إيصال الفكرة، أو تصحيح الحالات، بطريقة غير مباشرة، وإذا كانت البلاغة تعمد إلى الإثبات للمعنى، نرى السخرية تجمع النفي إلى جانب الإثبات، النفي لمعنى أو لحالة وإثبات لنقيضها.

إنّ للأدب الساخر جذوراً عميقة لدى الأمم، "وهو وسيلة لتغيير الواقع المعوج، لأنّ السخرية تهاجم التصلب في الفكر والسلوك، وتهاجم كلّ ما من شأنه أن يؤدي إلى التقهقر أو الانهزام" [2]، فيقوم بتضخيم هذا الاعوجاج، وجعله مكشوفاً للعيان منفوراً منه، وهو "أسلوب نقدي له ميزاته الفنية، ويعتبر في واقعه بناء للحياة وحارساً للمثل العليا"[3]، ويكون له الأثر البالغ في كلّ من الصعيدين السايكولوجي والسوسيولوجي.

أمّا عند العرب، فقد ظهرت السخرية في (فناً نثرياً) في القرن الثالث الهجري تقريباً بعد أن انحسر الهجاء شيئاً فشيئاً[4] الذي هو فن شعري، وهذا لا يدلّ على أنّها لم تكن موجودة قبل هذا الوقت، ولكن إذا صحّ القول فسيكون الجاحظ رائداً لها، لأنّ من أهمّ ما يمتاز به، العين الدقيقة الحادة البصيرة، والعقل العالم المتفحص الكبير، مع الروح الفكهة الساخرة، إنه ينظر من الأعالي إلى ما يجري في الأسافل، فلا يعجبه منها شيء، وما يمتلك العصا السحرية لمواجهة وإصلاح كلّ ما يجري على الأرض، فيجد خيرَ أداة أو وسيلةٍ إقناعية في السخرية، إنّه يأبى بنفسه أن يجلس فيناقش هذه الأشياء

([1]) الضحك، هنري برغسون، ترجمة: د. علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– ط1، بيروت، 1987م: 85.

([2]) كتابة الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج، د. محمد علي سلمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2010م: 209.

([3]) السخرية في أدب المازني، د. حامد عبده الهوال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م: 8.

([4]) ينظر: كتابة الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج: 208.

بأسلوب علمي قائم على العقل والمنطق. وإنّ من يقرأ له يرى أنّه يسخر من القاصي والداني، ومن القديم والجديد، ومن الطبقات الاجتماعية المختلفة، حتى صاحب المنطق (أرسطو) لم يسلم منه، فيورد في كتاب الحيوان كثيراً من كلامه في سياق (الزعم) [1]، وساخراً منه، فالمناقشة أو الاستدلال المنطقي قد لا يكفي، فربما يسد الطريق على العامة أو متوسطي الثقافة إن كان لهم شأن بها، أمّا السخرية فإنّها أبلغ وسيلة لقطع الطرق أمام المماحكات والجدل العقيم، وأدعى أن يستسلم لها الخاص قبل العام.

إنّ البخل يشكل مادة للسخرية في كل المجتمعات والعصور؛ لأنّه يعني الانفصال عن المجتمع وضعف الشعور بالمسؤولية، والعبودية للمال، وقد يؤذي المجتمع وصاحبه أيضاً، يمكننا أن نتصور السخرية وهي تعني الضحك والاستهزاء والتهكم وهو الاستخفاف بالشيء، تعمل في الواقع على تطهير المجتمع منه ومن أمثاله من المتناقضات، في إطار الخدمة العامة والأمر بالمعروف و النهي عن المنكر، والسخرية أرقى أنواع الفكاهة؛ لأنّها تحتاج إلى قدر كبير من الذكاء والخفاء والمكر، وقد تكون نادرة، أو خبراً، أو أقصوصة صغيرة ترمز إلى عيب من العيوب، وهي ترقى بالفكاهة إلى المستوى الأكثر ذكاء ولباقة، فتجعل لها معنى، وتعطيها القدرة على أن يكون لها هدف[2]، فتحقق الهدف النقدي الذي هو الاطلاع على العيوب، والتوجه نحو إصلاحها.

-السخرية عند الجاحظ:

إذا ما انتقلنا إلى سمة السخرية عند الجاحظ -وهي التي تسم كتابات الجاحظ بشكل عام- فإنّها تُتّخذ عنده أداة للنقد والضحك على ما يراه في أخلاق البخلاء ، من التناقض للأعراف والسجايا، ويرى أنّهم ابتعدوا عن هذه الأعراف لسبب من الأسباب أو لغاية من الغايات في نفوسهم. والكتابة عند الجاحظ ليست عبارة عن ألفاظ ترصّف،

([1]) ينظر: الحيوان: 183/1، 185.

([2]) ينظر: السخرية في أدب المازني: 16، 17، 56.

وإنّما هي معان تنسق في موضوع مما يتصل بالطبيعة أو بالإنسان [1]. يقول محمد مشبال عن دعوة الجاحظ إلى إثبات جدوى الضحك في مقدمة البخلاء، "دعوة ضمنية لتأسيس الفكاهة وإنشاء بلاغة جديدة قوامها الضحك والسخرية(...) ولأجل ذلك امتلأت مؤلفاته بأنواع شتى من الحكي الطريف الذي شكل فيه الضحك مكوناً جماليا ووظيفة بلاغية ثابتة" [2]، وإنّ كتابه البخلاء الذي يشكل الضحك فيه مكوناً أساسياً، يتحدث عنه بالتفصيل في المقدمة، ويقدم دليلاً تلو الآخر من القرآن الكريم وغيره، يثبت فائدته، كقوله بأنّ الله جلّ ذكره في القرآن الكريم، "وضع الضحك بحذاء الحياة، والبكاء بحذاء الموت"[3]. ومن هنا ننطلق إلى التعرّف على سخريات الجاحظ وبلاغتها، وفائدة الضحك عنده أيضاً. ومن اللائق أن نثبت للجاحظ، فطنته الدقيقة لتأثير وفائدة السخرية أو نفعها، لا تقلّ عن فطنة من سبقوه إلى وظيفة التراجيديا مثلاً، أو الملهاة حسب استنتاج محمد غنيمي هلال [4]، التي هي (التطهير) عند أرسطو، علماً أنّ فرويد طفر بهذه الفكرة إلى مجال النكات والضحك، ففي التسعينيات من القرن التاسع عشر، "كاد يسود اتجاه إلى تسمية العلاج الجديد للاضطرابات النفسية بالتطهير بدلاً من الاسم الذي أطلق عليه فيما بعد وهو التحليل النفساني، [فإنّ فرويد] يعتبر إلى نكات [كذا] التي يطلقها الناس في أساسها نوعاً من (التطهير) أو المتنفس للمكبوت من العواطف" [5]، والسخرية عند الجاحظ باعثة على الضحك ، الذي يساوي الحياة عنده، أو إنّهما مندمجان معاً، أو هو الطبع الذي أُسست الحياة عليه، أو "هو شيء في أصل الطباع وفي أساس التركيب" [6]، وبهذا يحاول أن يؤسس لفلسفة الضحك

([1]) ينظر: الفن ومذاهبه في النثر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط4، مصر، 1965م: 161.

([2]) بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 45.

([3]) البخلاء: 6. الآية في سورة النجم: (وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى(43)وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا(44)) .

([4]) ينظر: النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م: 87.

([5]) الكوميديا والتراجيديا، مولوين مير شنت وكليفورد ليتش، ترجمة: د.علي أحمد محمود، عالم المعرفة 18، الكويت، 1979م: 19.

([6]) البخلاء: 6.

والإضحاك . وقد سبق هنري برغسون إلى تقرير الضحك الجماعي. فعندما صحبه محفوظ النقاش إلى بيته وقدّم له اللبأ، وفي أثناء الأكل كان ينصحه بأن لا يأكل منه كثيراً لأنّه الليل وركوده واللبأ وغلظه، وهو شيخ يعاني من الفالج، ولم يبال به، فقال: "فما ضحكت قط كضحكي تلك الليلة، ولقد أكلته جميعاً فما هضمه إلاّ الضحك والنشاط والسرور، فيما أظنّ. ولو كان معي من يفهم طيب ما تكلّم به لأتى عليّ الضحك، أو لقضى عليّ، ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب"[1]، يثبت هذا الكلام جملة من الأمور، قد تكلّم ع ليها هنري برغسون، منها قوله: "إنّ اللامبالاة هي بيئة الهزل الطبيعية...[و] إنّ الهزل يقتضي إذاً، لكي يحدث كلّ أثره، شيئاً ما يشبه التخدير المؤقت للقلب. إنّ الهزل يتوجّه إلى الذكاء الخالص. إلاّ أنّ هذا الذكاء يجب أن يبقى متصلاً بذكاءات أخرى" [2]، فإنّه لم يبالِ بنصائح النقّاش وأكل اللبأ كلّه. وكان يتمنّى أن يكون معه من يفهم كلام هذا البخيل أو مغزى كلامه الحقيقي، لأنّ الضحك بحاجة إلى ذكاء وعقل، ويجب أن يكون هذا العقل مربوطاً بعقول أخرى، والقلب أشبه ما يكون بحالة تخدير مؤقتة. يقول برغسون أيضاً: "إنّنا لا نتذوق الهزل (النكتة) إن شعرنا أنّنا وحدنا، إذ يبدو أنّ الضحك يحتاج إلى الصدى،(...) إنّه ليس صوتاً منفصلاً، واضحاً، منتهياً، إنّه شيء ما يريد أن يمتدّ وأن ينعكس من قرب إلى قرب، إنّه شيء يبدأ بانفجار، لكي يستمرّ بامتداد ات، كما الرعد في الجبال،(...) إنّ ضحكتنا دوماً ضحكة المجموعة" [3]، وبهذا يكون الجاحظ سبق غيره في مجال إرساء دعائم الهزل والضحك.

السخرية والإضحاك من البخلاء:

لقد تناول عدد من الكتاب أدب الجاحظ، من جوانبه المختلفة، وهم يجمعون على تمتع أدبه بروح الفكاهة والضحك والسخرية، وغيرها، سواء في كتاب البخلاء أم في كتبه الأخرى، حيث يستخدم هذه السمة أداة لدفع الملل عن القارئ عندما يكون المكان مكان الجد، ويستخدمها أحياناً أخرى أداة لدفع حالة من الحالات الاجتماعية التي يراها

([1]) البخلاء: 124.

([2]) الضحك: 11.

([3]) نفسه: 11، 12.

غير موائمة للعرف أو الذوق العام أو يراها منافية لقواعد العقل والمنطق أو غيرها. ومن الكتب والبحوث التي وقع ت بين أيدينا في هذا المقام، كتاب (السخرية في أدب الجاحظ، لعبد الحليم محمد حسين) ، وقد تناول أدب الجاحظ بشكل عام، وكتاب البخلاء أيضاً. وكتاب: (مع بخلاء الجاحظ، لفاروق سعد)، فضلاً عن كتب مصادر الأدب، وغيرها، من الدراسات الأدبية، ونرى فيها الحديث عن جوانب منها كالحديث عن الجاحظ نفسه بوصفه ساخراً، ومنها ما يتصل بسخرياته بخصائصها و أنواعها ومراميها أو أهدافها، وإضحاكاته، وغيرها.

الجاحظ الساخر:

قد يقال عن الساخر، هو ذلك الشخص المتعالي بنفسه عن المجتمع الذي يضحك منه لأسباب: منها ما يشعر به من نقص خلقي أو حرمان، وينقد الأفراد أو المجتمع لإخفاء هذا النقص . وقد ترجع إلى تعالي شخص ناقص لا يحس ما فيه من نقص، فيضطر الأديب الساخر إلى أن يرده إلى صوابه أو إلى منطقه، فيحاول حينذاك أن يبحث عن عيوبه فيضخمها ويكبرها. ويجعل منها بفنه أداة للضحك، وقد تتولد عن تعالي الشخص الساخر نفسه، ولشعوره بالغرور، فهو لا يفتأ ينقد ما في المجتمع من نقائص أو مفارقات [1]، و"النظر من علٍ إلى أفعال الإنسان يبعث على الضحك أو الابتسام في الأقل" [2]، فهو(عقلياً) يتمتع بالجرأة والذكاء وقوة الخيال والمنطق وأمّا (نفسياً) فهو يتمتع بالهدوء وخفة الروح، إضافة إلى حسن التصوير والخبرة بالمجتمع والدراية بأحواله[3]، ويرى عبد الحكيم بلبع أنّ المعتزلة، -والجاحظ منهم- يحسّون بأنّهم من طبقة أخرى غير طبقات الناس العادية، وقد كان هذا الإحساس يدفعهم في كثير

([1]) ينظر: السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، د. نعمان محمد أمين طه: www.alsakher.com

([2]) موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الرابع، المفارقة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1993م: 55.

([3]) ينظر: السخرية والفكاهة في النثر العباسي، د. نزار عبد الله خليل الضمور، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2012م: 21-22.

من الأحوال إلى السخرية، وإنّهم لا يصدرون عن أحقاد شخصية كما في الهجاء [1]، وبهذا يكون الساخر شخصاً غير عادي، وتكون السخرية أكثر نضجاً عن الهجاء، تخرج عن إحساس قوي، وعن عقل واع بمشاكل الناس، ونفس حانية وحريصة على حب الخير، وإبعاد الشر، وبهذا تأخذ مكاناً في ميدان الإصلاح الاجتماعي والسمو الأخلاقي، و"إنّ الجاحظ يسخر من بخلائه سخرية لاذعة، ولكنّه لا يضيق بهم ولا يحقد عليهم، بل إنّه ينقدهم ويكشف حيلهم، وهو في الوقت نفسه يضحك منهم ويعطف عليهم بطريقة نحسّ معها نوعاً من السيطرة النفسية والعقلية"[2]. وتطرقت الباحثة هيفاء عكاري الرافعي إلى أنّ سخرية الجاحظ "في الغالب تصدر عن نفس مرحة متفائلة بالحياة وطبيعة لا تعرف الحقد واللؤم، ومزاج يميل إلى الاعتدال، فيخلط الجد بالهزل"[3]، وقد ترى أحياناً يدخل معهم في ميدان المحاججة العقلية حول مسألة البخل كقصة (عبد الله بن كاسب)، التي مرّ ذكرها.

1-السخرية في أدب الجاحظ للسيد عبد الحليم محمد حسين:

يعزو عبد الحليم محمد حسين عوامل نبوغ الجاحظ في الأدب الساخر إلى الوراثة والمجتمع والتكوين الشخصي.

أمّا العامل الذي يخصّ الوراثة، فينقل خبراً عن ياقوت الحموي في كتابه معجم الأدباء، يقول: "كان جد الجاحظ أسود يقال له فزارة وكان جمالاً لعمرو بن فلح الكناني، وقد كان هذا الجدّ فكهاً مرحاً فسرت روح الخفة إليه-إلى الحفيد- من الجد"[4]، وبعد ذلك يشير إلى وجود نوع من روح المرح عند أمّه، ولا يعرفنا بأبيه، إذا كان هو مثلهم أم لا؟ ولا نستطيع أن نسلم بهذا العامل منطقياً ولا واقعياً، فليس كلّ من كان فكها يولد له الابن الفكه، وأمّا على أرض الواقع فترى كثيراً من الناس يخالفون

([1]) ينظر: أدب المعتزلة، د. عبد الحكيم بلبع، مكتبة نهضة مصر، دت: 295.

([2]) أدب المعتزلة: 298-299.

([3]) السخرية في أدب الجاحظ ، هيفاء عكاري الرافعي، مجلة المورد، دار الجاحظ للنشر-بغداد، العدد2، المجلد 11، 1982م: 18.

([4]) السخرية في أدب الجاحظ، السيد عبد الحليم محمد حسين ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، ليبيا، 1988م: 132.

خُلق آبائهم. ولكنّ الأصح فيما يخص جدّه، أن نقول بأنّ سواده سرى إلى خَلق حفيده، من حيث نوع بشرته وخصائصه الفيزيولوجية الأخرى كالدمامة وغيرها، وأثّرت هذه الخصائص في خُلقه الفكه الساخر.

ويأتي بملاحظات حول قبح منظر بعض الفلاسفة والشعراء والكتّ اب الكبار، كـ(سقراط، وبشار بن برد، ورابيليه، ومولبير، وفولتير) وغيرهم، ويشبّهه كثيراً بفولتير، الذي كان عالماً أديباً، وفيلسوفاً ساخراً، وكاتباً من كتاب الثورة الفرنسية، كما كان الجاحظ كذلك، وهو من كتاب المعتزلة، ممهداً للثورة الأدبية [1]، ولا نجزم بحتمية دور وتأثير التشابه الخَلقي، في التشابه الخُلقي، فنجعله في خانة الملاحظة، وأمّا بخصوص التشابه بين البيئة الثورية لفرنسا وتأثيرها في فولتير، والبيئة المعتزلية البصرية وتأثيرها في الجاحظ، فهذه المسألة تكاد ترتفع إلى المسلّمات في التصورات النقدية، إن لم يكن التأثير معاكساً، أي: أن يكون كلّ من الكاتبين أثّر في بيئته أو ثورته تأثيراً مباشراً. كما ظهرت الجاحظية التي كانت فرقة من المعتزلة، تنسب إلى الجاحظ.

وأمّا ما يخصّ المجتمع فيذكر السيد عبد الحليم، بيئته العامة في الكتاتيب، وبيئته الفكرية أو نشأته على يد شيوخ البصرة الميّالين إلى السخرية، واتصاله في بلاط الخليفة برجال تخصصوا في الهزل والفكاهة والسخرية. ولا نريد أن نط يل الكلام حول هذه النقطة، فقد سبق أن أشرنا إلى دور بيئته المعتزلية، من ذوي العقول والنظر الفاحص الناقد، ولكن الذي يعنينا هنا هو ما ذكره حول التكوين الشخصي له.

يفصّل الدكتور عبد الحليم القول في مزاج وطبع الجاح ظ فضلاً عن دمامة خِلقته وقبح هيئته، فيحاول أن يطبّق النظريات النفسية قديمها وجديدها عليه، منها ما ذهب إليه الطبيب اليوناني (هيبوقراط)، في تصنيفه لأنواع الشخصيات، فيذهب إلى أنّ الجاحظ من النوع (دموي) عنده، إذ يتصف بالمرح والفعالية والحماس، وإنّه انبساطي بحسب (يونج) مقابل الانطوائي، فهو يتّجه بعيداً عن نفسه نحو العالم الخارجي [2]، وإذ يصعب تطبيق النوع الأول على الجاحظ بحذافيره، ولكنّ الثاني لا يمكن لنا ردّه، لأنّ

([1]) ينظر: السخرية في أدب الجاحظ، السيد عبد الحليم محمد حسين: 140-141.

([2]) ينظر: نفسه: 137. علم النفس اليونغي، يولاند جاكوبي، ترجمة: ندرة اليازجي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1993م: 31-32.

الجاحظ لم يكن انطوائياً ومن ثمّ فهو انبساطي الطبع، وإنّ شكله أيضاً، لم يكن مقبولاً عند الناس، وقد يكون ذلك دافعاً إلى أن يقف موقف السخرية من الناس، إمّا للانتقام، أو ليكون محبوباً بينهم لأنّ الروح الفكاهية تجذب الناس.

وبعد أن انتهى من الكلام عن الجاحظ والمؤثرات في تكوين مزاجه الساخر، ينتقل إلى الاستشهاد بنماذج البخل، التي سخر منها الجاحظ وعبث بأربابها، الذين هم من التجار والأغنياء، فمنهم من يجعل الدرهم يساوي دية المسلم، والتمار الذي فحص فم غلامه بقطعة بيضاء عندما اتهمه بأكل التمر ، وهو أنكر ذلك، أو يملأ فم ابنه ماء عندما يصعده النخلة ليلتقط الرطب حتى لا يأكل شيئاً، والمروزي الذي يرى الطعن في الإسلام أهون عليه من طعن الرغيف، و(معاذة العنبرية) و(محفوظ النقاش) [1]، من دون أن يقوم بتصنيف هؤلاء البخلاء، أو يجعلهم في مقامات مختلفة على غرار سابقيه، أو يقدّم شيئاً أدقّ منهم وأكثر تطوراً وتقدماً، أو يتدخل بالتحليل أو النقد لهذه النماذج التي يذكرها، وقد نرى جملاً قصيرة وبسيطة في بداياتها لتقديم وعرض كل نموذج.

2-مع بخلاء الجاحظ:

-سخرية الجاحظ:

وبعد تعرفنا الساخر(الجاحظ هنا) والعوامل الفاعلة في تكوينه، ودوافعه، نبدأ بإلقاء بعض النظرات على ما كتبه هؤلاء الكتاب الذين سبق ذكرهم في هذا المبحث حول السخرية عند الجاحظ.

يشير فاروق سعد إلى أنّ السخرية لجام اجتماعي، أشهرها الجاحظ مقابل نماذج وشخصيات أعيت الضمير الاجتماعي، ليس في عصر الجاحظ إنّما في كلّ زمان ومكان، من أن يجد سبيلاً أو يمتلك أداة لمواجهته [2]، وهذا هو المبرر الرئيس لهذه الظاهرة عنده، وقد يكون الجاحظ على علم بأنّ النقد المجرّد لا يكفي لعلاج هذه الحالة، وخصوصاً ؛ إنّ أصحابها كانوا من ذوي العقول الكبيرة والخبرات في الكلام والقدم الراسخة في المحاججة والدفاع عن مذهبهم في البخل، مما حدا بالجاحظ أن

([1]) ينظر: السخرية في أدب الجاحظ، السيد عبد الحليم محمد حسين: 148-153.

([2]) ينظر: مع بخلاء الجاحظ: 96.

يجعل منهم أضحوكة كي يعتبروا ويحترسوا من مواقفهم المنافية للآداب والخلق الحميدة، ولا يتصلّبوا فيها.

لكن سبق أن أشرنا إلى مبررات تأليف كتاب البخلاء المختلفة، ولكنّ هذا الناقد يبدو أنّه مال إلى التعميم بدل التخصيص، وقد تكون السخرية لجاماً اجتماعياً، على المستوى النظري، ولكن عند الجاحظ لا يمكننا أن نقف عند هذا الحد، فهناك دوافع أخرى لهذه الظاهرة، غير السخرية الهادفة –على حد قول كاتب آخر– والتي بنيت على النقد اللاذع الذي يهدف إلى إظهار العيوب ومحاولة علاجها(1)، وقد يكون الدافع إلى ذلك هو النزوع إلى الفن، أو الدافع الفني أو الأدبي، وقد تكون روح الجاحظ الساخرة أو طبعه مما يميل إلى الضحك من عيوب الناس وجعلها مادة للفكاهة والمرح، لما كان يتمتع به شخصية متنوعة المشارب.

ويحاول أن يصنّف أنواع البخلاء حسب ورودها في الكتاب، ويشير إلى أنّ "فيه مضحك الشكل وفيه مضحك الحركة، وفيه مضحك الكلمة، هذا كلّه بالإضافة إلى كون البخل بحد ذاته موضوع سخرية ، فهو يدخل في مضحكك الطباع" (2)، وهذه الأنواع يمكن تقسيمها على المضحكات الحسيّة والمعنوية، أو الخارجية والداخلية.
ولنرى كيف تناول الباحث كلاّ من هذه الأنواع:

1–مضحك الشكل:

يتمثل في وجه البخيل عندما يؤاكل، وهو ينظر إلى يدي مؤاكله، فتتحرك عيناه معها صعوداً وهبوطاً، ويستشهد بقصة الخمسين رجلاً ، الذين كانوا يأكلون منفردين ويكلّم بعضهم بعضاً ، ومنظر علي الأسواري الذي كان إذا أكل جحظت عيناه، والحارثي الذي يأكل القطع كجمجمة الثور، وليلى الناعطية التي رقعت قميصها ورقعت الرقعة، حتى صار القميص الرقاع، واللكام الذي يأكل اللقمة ويلكمها بأخرى(3)، ويقارن بعضها بنماذج أخرى، كالزي الذي يظهر فيه شارلي شابلن في أفلامه، وممثلين آخرين

---

(1) ينظر: صورة البصرة في بخلاء الجاحظ، د. هاني العمد، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1، بغداد، 1990م: 42–43.

(2) مع بخلاء الجاحظ: 97.

(3) ينظر: البخلاء: 66، 18، 79، 67، 37، 67. مع بخلاء الجاحظ: 97–98.

في أفلام أخرى، ولكن ليس على وفق نظرة المدرسة الفرنسية (أي: التأثير والتأثر)، فيقارن بالفنون الجميلة (أي: فنّ التمثيل)، وفي السياق نفسه يذّكر بـ"رصانة وجه عبد السلام النابلسي المناقض تماماً لحركاته الهزلية، وإسماعيل ياسين(...) أو زيّ نجيب الريحاني في دور كشكش بك" [1]، وليس كلّ قارئ أدب –بالمناسبة– مطّلعاً على هذه الأفلام التي يذكرها، وقد لا ترقى إلى مستوى شارلي شابلن، أو العالمية، كي نبرّر له المقارنة بها، ولا نرى وجهاً لإقحامها هنا إلاّ استطراداً. وأمّا بخصوص نماذج البخلاء فإنّ بعضها أصلح ليكون أنموذجاً لمضحك الحركة أكثر منه لمضحك الشكل، كالذي يتناول القطع كجمجمة الثور واللكام مثلاً

2–مضحك الحركات:

تظهر من الصور التي تنبض بالحركة والحياة، كالأسواري الذي يستلب اللقمة من يَدِ الأمير عيسى بن سليمان، والشيخ الخراساني الذي قام ليدفع الرجل الذي لبى دعوته لمشاركته في الطعام، وصاحب الحمارة والماء العذب الذي ضرب بقبضة من الحصى تأسفاً على ما فاته من تأخره في ميدان البخل [2]، ومنشأ الضحك في هذه الصور في التباين بين تصورين، تصور قيّم وتصور تافه، أو بين مفهوم تصورناه قبلاً وبين الموضوعات الحقيقية [3]، عندما نشعر أنّ هناك عدم تناسب بين الواقع وما يجب أن يكون، علماً أنّ المضحك لم يكن من جانب الحركة أو نوعها، وإنّما من جانب التصرف الصبياني في موقف يتطلب الوقار والهيبة. والبخيل الذي كانت عيناه تتحرّك صعوداً وهبوطاً مع يدي مؤاكله في مضحك الشكل، كان الأبلغ لتمثل مضحك الحركات هنا.

3–مضحك الكلمات:

يقول فاروق سعد إنّ احتجاج البخلاء يزخر بمضحك الكلمات، ومراسلاتهم مع بعض، ويحملك على الاعتقاد بمعقولية دفوعهم عن البخل وتبريراتهم، ولكن سرعان ما يفند كلّ تبرير ويلاشيه، وإنّ هذه التوريات عملية ذهنية تحت قناع التلاعب

([1]) مع بخلاء الجاحظ: 99.

([2]) ينظر: نفسه: 99. البخلاء: 79، 34.

([3]) ينظر: مع بخلاء الجاحظ: 100.

بالألفاظ، والتستر وراء المعنى المزدوج، والضحك هنا يكون منطقاً من نوع خاص وبرهنة عقلية هي نسيج وحدها [1]، ويعزو هذا النوع إلى تمرد اللغة على أصحابها، تمثيلاً بقول الشيخ الخراساني (هلمّ عافاك الله) عندما يفاجأ بالسلام من شخص مار وهو قاعد يأكل، وعندما يهمّ الشخص المدعو بالرجوع، يتحرك واقفاً مجابهاً محاولاً أن يرجع الكلام إلى مجراه[2]، (الكلام بكلام) وليس (الكلام بفعال)، ويكتفي بهذا النموذج، ويعزوه إلى التورية.

ولكنّنا لا نسلم بكون هذا الكلام تورية حقيقية مما عرفناه في مباحث البلاغة العربية، وإن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على تغافل البخيل الذي يتوهم أنّه متى ما قال (هلمّ)، فإنّ الشخص المدعوّ يجب أن يقول(بالعافية)، وكما حاول أن يلقن هذا الجواب للشخص المارّ، كما نقرأ في تفاصيل القصة، إذ يحاول البخيل أن يتخفّى تحت الكلمات التي تحمل معنى الجود، ولكن في المقابل يقعون تحت اختبار من يَهمّ بالأكل معهم، وهم يتظاهرون بعكس ما يخفون . فإذا ظهرت الحقيقة وتكشفت يكون الهزل والضحك قد تحققا.

4-مضحك الطبع:

ويمثل هذا النوع من المضحكات، المروزي الذي يخلع الرجل العراقي قناعه وعمامته وقلنسوته أمامه كي يعرفه، ويقوم بأداء واجب الكرم والضيافة لما قدّمه هذا العراقي له ، أيّام حجّه وتجارته، وهو يمرّ بأرض العراق، ولكنّ المروزي يجابهه بقوله "والله لو خرجت من جلدك لما عرفتك"[3]، ولكنّ صاحب كتاب (مع بخلاء الجاحظ) لم يفصّل في هذا النوع، الذي يشكّل قصص الخراسانيين أغلبية هذا النوع، ومن يقرأ كتاب البخلاء يرى أنّ هذا الطبع قد سرى إلى حيواناتهم، كقصة ديكة مرو [4]، الذي يستلب الدجاجة ما في مناقيرها بدل أن يلفظ إليها كسائر الديكة الأخرى، فالجاحظ ساق هذه القصص ليدلّ على أنّ البخل أطبق عليهم، ويجعل منهم أداة لسخرياته.

([1]) ينظر: مع بخلاء الجاحظ: 100-101.

([2]) نفسه: 100.

([3]) البخلاء: 22. مع بخلاء الجاحظ: 104.

([4]) ينظر: البخلاء: 18.

يذكر الجاحظ "أنّ بلال بن أبي بردة كان رجلاً عيّاباً، وكان إلى أعراض الأشراف متسرعاً، فقال للجارود: كيف طعام عبد الله بن أبي عثمان؟ قال: يعرف وينكر. قال: فكيف هو عليه؟ قال: يلاحظ اللقم، وينتهر السائل. قال: فكيف طعام سلم بن قتيبة؟ قال: طعام ثلاثة، فإن كانوا أربعة جاعوا. قال: فكيف كان طعام تسنيم بن الحواري؟ قال: نقط العروس. قال: فكيف كان طعام المنجاب بن أبي عيينة؟ قال: يقول: لا خير في ثلاثة أصابع في صحفة. حتى أتى على عامّة أهل البصرة... "[1]، وهذه القصة تتناول كلّ ما اعتاد عليه أهل البصرة من صنع الطعام، من حيث الكميّة وكيفية تقديمه لضيوفهم، وطريقة تعاملهم معهم على المائدة، بالسخرية.

ولا يخلو كتاب البخلاء مما يمكن أن نسميه مضحك المواقف، كقصة محفوظ النقاش، التي يجعل النقاش فيها نفسه في موقف الناصح للجاحظ كي يثنيه عن أن يأكل اللبأ الذي قدّمه له، ولم يسمع له الجاحظ فأكله كله، فأدى ذلك إلى أن يجعله في موقع مضحك منه[2].

([1]) البخلاء: 71.

([2]) نفسه: 124.

الفصل الثالث:

الصورة

المبحث الأول: صورة البخيل.

المبحث الثاني: صورة المكان.

المبحث الثالث: صورة الآخر.

توطئة:

إنّ كتاب البخلاء ليس كتاب تأريخ أو قصص أو روايات أوكتاب نقد وتقويم للقيم الاجتماعية والنفسية المنحرفة فقط، وهو يشتمل على هذه المفاهيم جميعاً، بل إنّه ليس كتاب مضمون دون شكل ، إن عددناه شكلاً فليس خالياً من المضمون، والعكس صحيح أيضاً، إنّه يلج في مسارب الفن والأدب، بأسلوب الجاحظ. وكما هو معنى من المعاني التي لها نصيب في ذهن كلّ من سمع عن البخل، وصورة البخيل النفسية البشعة المجردة، لكنّه يجعل هذه الصورة ملموسة ومجسدة أمام ناظريك في جسد البخيل، وهو يمثّل شاخصاً حيّاً، يتنفس، يتحرك، يأكل ويتكلم بنبراته الخاصة ، تسمعه، وتتفرج عليه، وتضحك منه. وكما يقول شوقي ضيف: "ارجع إلى كتابه البخلاء فإنّك تراه يعرض عليك بخلاء عصره ... إنّه يريد أن يجعل الأدب صورة من الواقع، وهو لذلك لا يستعين على كتابة بخلائه بالتأريخ أو ذاكرة الماضي، إنّما يستعين بمفكرة الحاضر والعصر الذي يعيش فيه، وقد عرف كيف ينقله إلينا بجميع طبقاته وأفراده وملامحهم وخصائصهم النفسية" [(1)]، إنّه الرسّام وبيده ريشته، واقف أمام واقعه الذي يعيش فيه يتأمّل ويلتقط، ويرسم بتأن، دون كلل. ولعلّ طه حسين أسبق من تكلّم ع لى مسألة التصوير في بخلاء الجاحظ، وأدخل هذا المصطلح في مجال القراءات التي تعاملت مع نثر هذا الأديب كما يشير إلى ذلك محمد مشبال[(2)]، عندما تساءل عن سرّ قيمة هذا الكتاب، أهي في الجمال اللفظي أم في خصب المعاني؟ "أم في هذا التصوير الدقيق الذي لا يقاس إليه تصوير، تصوير حياة البصرة وبغداد، في عصر الجاحظ"[(3)]، وكان كلّ من شوقي ضيف وطه حسين، في قراءته لكتاب البخلاء يضيف عليه قيمة تأريخية واجتماعية أو واقعية، وذلك من نظرتهما التأريخية إلى الأدب، لا

([1]) الفن ومذاهبه في النثر العربي، د.شوقي ضيف، دار المعارف، ط9، مصر، دت: 163.

([2]) ينظر: البلاغة والسرد جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ: 119. التصوير والحجاج: نحو فهم تأريخي لبلاغة نثر الجاحظ، د. محمد مشبال، مجلة عالم الفكر، المجلس ، المجلد 40، العدد2، الكويت، 2011م: 165.

([3]) من حديث الشعر والنثر، طه حسين، مطبعة الصاوي، ط1، القاهرة، 1936م: 108.

النظرة الفنية البحتة، لتقييم دلالات الصورة، أو ما نسمّي الدراسة الداخلية للأدب والاهتمام بالجانب الجمالي الذاتي فيه كالأساليب والصور والمجازات وغيرها.

إنّ المتأمّل في الصورة يرى لها دلالات مختلفة، ما عدا الدلالة اللغوية في التمثيل المباشر أو محاكاة لموضوع خارجي بصري على الأغلب. كـ(الذهنية) التي تشير إلى وحدة بناء الذهن الإنساني و هي وسيلتُه الوحيدة لتعرف الأشياء ، و(النفسية) وهي الانطباع أو استرجاع أو تذكر لخبرة حسية ، و(البلاغية) التي تحيل إلى الفنون البلاغية بجميع أشكالها، أو (الرمزية) وهي القصيدة كلّها بوصفها رمزاً حسياً واحداً يكشف عن أشياء جوهرية كثيرة في حياة المبدع وشخصيته وطبيعة ذهنه، فهو خلق يعادل به الشاعر حدسه أو يقدّم رؤيته. وكذلك عدت في الفلسفة القديمة مقابلة المادة الموجودة في الخارج [1]، في ثنائية المادة والصورة، أو الشكل والمادة، ومن هنا نرى الفكرة القائلة عند (المعتزلة) كالجاحظ نفسه، بالفصل بين اللفظ والمعنى، وأول النصوص النقدية العربية القديمة التي تطالعنا، قوله: "إنّما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير" [2]، بعد أن نحّى المعنى جانباً لأنّه معروف لدى الكلّ ومطروح في الطريق ، فربط بين الشعر والتصوير، ولاشكّ أنّ الصورة تكون التحصيل الحاصل للتصوير، ولكنّه ركّز كلامه على العملية ولم يفصّل في النتيجة: (الشعر)، وكأنّ الشاعر يقوم بالتصوير عندما يقول الشعر، وقد قيل قديماً منذ اليونانيين: الشعر صورة ناطقة كما أنّ الرسم شعر صامت[3]. وقد فرّق الأشعريون بين الدلالة والمدلول، والدلالة عندهم هي: الألفاظ والعبارات، فالمدلول هو: المعنى القائم بالنفس من الكلام، [4]، أو الصورة الذهنية لتلك الألفاظ.

([1]) ينظر: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي–دمشق، 1982م: 42– 49. الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994م: 27.

([2]) الحيوان، ج/3: 132.

([3]) ينظر: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: 21.

([4]) ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992م: 314، 315.

إنّ مما قيل في تعريف الصورة التي نحن بصددها، وهي الصورة الفنية: "طريقة خاصة من طرق التعبير أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيّاً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير، فإنّ الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغيّر إلاّ من طريقة تقديمه"[1]، ذلك كما يفهم من التراث النقدي والبلاغي العربي القديم، أو هي "تمثيل بصري لموضوع ما..."[2]، و"في علم النفس تعني كلمة (صورة) إعادة إنتاج عقلية، ذكرى، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة ليست بالضرورة بصرية"[3] ويقول رتشاردز: "لقد بالغ النقاد في أهمية الصفات الحسية للصور؛ فالذي يضفي على الصورة فاعليتها ليس هو حيويتها ووضوحها بقدر ما تتميّز به هذه الصورة من صفات باعتبارها حدثاً عقلياً له علاقة خاصة بالإحساس."[4]، أي: إنّه يعلّق الأهمية على الفكرة المصورة أكثر من الجانب الحسي. وإنّ الذي تُجمع عليه هذه التعاريف هو أنّ الصورة طريقة من طرائق التعبير، لها صلة بالتعبير الحسي، تهدف إلى إخراج ما بكامن الأديب أو ذهنه من المعاني والصور إلى الواقع، تهدف إلى الإيصال والتأثير في المتلقي، قد تكون هذه الصورة بصرية أو تغلب عليها صفة البصرية، وقد تكون سمعية، أو غيرهما. وقد عرّفها (فان) بـأنّها "كلام مشحون شحناً قويّاً، يتألّف عادة من عناصر محسوسة، خطوط، ألوان، حركة، ظلال، تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي: إنّها توحي بأكثر من المعنى الظاهر، وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلاًّ منسجماً"[5]، والظاهر على هذا التعريف أنّ صاحبه بصدد عدّ عناصر

([1]) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: 323.

([2]) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 136.

([3]) نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين: 240.

([4]) مبادئ النقد الأدبي، إ.ا. رتشاردز، ترجمة: د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، دت: 172. وينظر: نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين: 241.

([5]) نقلاً عن: الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد حسين علي الصغير، دار الرشيد للنشر ، سلسلة دراسات 288، العراق، 1981م: 30. ونظرية النقد العربي في ثلاث محاور مختلفة، د. محمد حسين علي الصغير، الموسوعة الصغيرة، 224، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م: 26.

الصورة، لكنّه لا يكاد يتجاوز الجانب البصري في الجزء الأول منه، وأمّا في الجزء الثاني فيوكز على الجانب المقابل للمظهر الحسي، وهو الجانب المعنوي الإيحائي، وبهذا نقف أمام الشكل والمضمون أو المبنى والمعنى. وبتعبير آخر تتكون الصورة من تضافر الشكل والمضمون لتوحي بأكثر من المعنى الظاهر.

ويفضل بعضهم إطلاق مصطلح الصورة لتشمل الأشكال البلاغية أو البيانية، أو يرى أنّها تقوم أساساً على العبارات المجازية، ولكن ذلك لا يعني أنّ العبارات الحقيقة لا تصلح للصورة أو التصوير [1]، فقد تكون مقسّمة على الحقيقة والمجاز، ولكنّ المجاز مشحون بطاقة إيحائية أكثر من الحقيقة، و من ثمّ تكون الصورة الاستعارية ألصق بالشعر منه بالنثر الذي يميل إلى الكناية حسب ياكبسون [2]، ولكنّ النثر وخصوصاً نثر الجاحظ أميل إلى الحقيقة منه إلى المجاز، كما سيأتي تفصيل ذلك في الكلام على أسلوبه.

يرى المتتبع لدراسة الصورة أنّها تأخذ منحيين مختلفين، "يخصّ الأول دراسة الصورة بمفهومها القديم الموروث...، أمّا الثاني... فيخصّ وجوه إفادة الدارسين العرب من المباحث الغربية في هذا الغرض وطريقة تعاملهم وفهمهم معها" [3]، ولكنّ تركيزنا يكون على المنحى الثاني أكثر من الأول، الذي يأخذ المجال الأوسع، من ضمن ما وفد إلينا مع تطور الدراسات اللسانية والأسلوبية وغيرها، والدراسات التي تناولت كتاب البخلاء حسب هذه المعايير.

([1]) ينظر: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي–دمشق، 1982م: 48و51. الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990م: 9.

([2]) ينظر: حركة الحداثة 1890– 1930، مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين، ج 2، ترجمة: عيسى سمعان، منشورات وزارة الثقافة– سورية، 1998م: 223. والصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، دت: 3.

([3]) النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، د. محمد الناصر العجيمي، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع– صفاقس، ط1، تونس، 1998م: 627. وينظر: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د.علي البطل، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981م: 15.

وإنّ مما تقدّمنا به يؤكّد -كثير منه- الصلة القوية بين الصورة والشعر، لأنّ الشعر كما هو معلوم من الشعور، ويؤدي الخيال فيه الدور المحوري لجمع الجوانب المختلفة للصورة، والقيام بتركيبها على أتمّ الوجه، لتكون الأبلغ والأقوى تأثيراً في أكثر الأحيان، ولكن ليس هناك دليل على اختصاصها بالشعر دون النثر، و نرى هناك جمعاً من الكتّاب تناولوا كتاب البخلاء من جهة صوره، وتشتمل عناوين بعضهم على كلمة الصورة نفسها، فمن هذه الكتب نذكر، (صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب، لأحمد بن محمد بن أمبيريك) حيث أفاد من الدراسات الأسلوبية في تحليله للصورة، و(بلاغة النادرة، لمحمد مشبال) فهو أقرب إلى الكتاب السابق في طريقة معالجته للموضوع على حدّ قول مؤلفه في مقدّمته. وقد خصص الفصل الثاني من أصل فصلين لدراسة صورة بخيل الجاحظ، و(صورة البصرة في بخلاء الجاحظ، لهاني العمد، وصورة المجتمع العباسي في كتاب البخلاء للجاحظ، لعلاء الدين رمضان السيد)، و(صورة الآخر في التراث العربي، لماجدة حمود)، حيث درست صورة الآخر لدى الجاحظ، في الباب الأول من أصل خمسة أبواب.

المبحث الأول

أسلوبية الصورة

اعتمد كاتبان من الذين تناولوا الصورة في كتاب البخلاء، على المعطيات الأسلوبية في دراستهما، وهما كلّ من أحمد بن محمد بن أمبيريك في كتابه (صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب في كتاب البخلاء)، والدكتور محمد مشبال في (بلاغة النادرة) الذي أشار هو بنفسه إلى أنّ أقرب دراسة إلى دراسته ورؤيتِه للموضوع هي دراسة أمبيريك، على الأقل من حيث العنوان [1]، وإنّ ممّا قيل عن"الصورة هي بمعناها الأسلوبي: تمثيل لعلاقة لغوية بين شيئين"[2]، وإن هذه المقولة تؤسس لأسلوبية الصورة، ولكنّ الصورة أعقد من هذا التمثيل البسيط بين شيئين أو مادّتين لغويتين، وقد نرى الكاتبين اعتمد كلّ واحد منهما لدراسة الصورة على المرتكزات اللسانية أو اللفظية من خلال التقابلات التي تظفر على خلق الصورة بأركانها المختلفة.

1- صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب:

قسّم ابن أمبيريك كتابه على أربعة فصول -كما نرى في الفهرس- تبدو عليها الغرابة في التقسيم، فيدور الفصل الأول حول ما سمّاه (المعجم)، تحدّث فيه عن نزعة اللفظ إلى الحقيقة أو المجاز في معجم الجاحظ، وفي الفصل الثاني نقرأ عنوان (الأعلام)، أعلام الدين والثقافة والبخلاء والشعراء، وخصّ الفصل الثالث بـ(المقابلة) وتحدّث عن كلّ من المطابقة والمقابلة ونزعتهما إلى التقارب أو التباعد، ولو كان هذا الفصل بعد الألفاظ أو ما سمّاه المعجم لكان أكثر تماسكاً ، والفصل الرابع خصّص لـ(بنية الكتاب) التي تشمل(الاحتجاجات والقصص والاستطراد والدعابة والسخرية وصورة الأكول الفنية)، وهذا الفصل أيضاً، كان الأليق به أن يكون مكان التمهيد حسب منظورنا، ما عدا صورةَ الأكول الفنية التي هي قصة من قصص البخلاء، ولكنّ الاستطراد والدعابة والسخرية يمكن وضعها أيضاً ضمن السمات أو الأساليب ، للاحتجاج الذي يتمثل في الرسائل الموجودة فيه والقصص، لأنّ الكتاب برمته مبني

---

(1) ينظر: بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 19.

(2) البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، فرانسوا مورو، ترجمة: محمد الولي وعائشة جرير، أفريقيا الشرق-المغرب، 2003م: 17.

عليهما، وذلك إذا أخذنا بافتراض عدم انتماء فصل(أطراف من علم العرب بالطعام) إليه وجعله مقحماً في بنية كتاب البخلاء.

يبدأ الكاتب بعد المقدمة بالفصل الأول مباشرة، الذي خصصه لما سمّاه (المعجم) وبدأ كلامه بقوله: "قد يكون من الضروري أن نعرج قليلاً على مفهومي الحقيقة والمجاز..."[1]، وبهذا انتقل مباشرة إلى المباحث البلاغية والجدل الدائر حول الحقيقة والمجاز، وكان من المتوقع أن يتكلّم عن المفردات ومعانيها، على حسب طريقة المعاجم، لرفع اللبس عن بعض مفردات الجاحظ في الكتاب.

1-الحقيقة:

ويتحدّث عن الحقيقة، فيشير إلى أنّ الألفاظ عند الجاحظ، تنزع نحو الحقيقة، فعندما يتحدّث الجاحظ عن المال أو عملة بعينها مثلاً يذكرها بأسمائها وتقسيماتها المتعددة، كالحبة والشعيرة والدانق والدرهم والدينار، مروراً بتقسيماته كالأرباع والأثلاث، وكذلك إذا ذكر السمك مثلاً فإنّه يذكره بالنوع والمكان الذي يعيش فيه والاسم، مثل: (سمك، بياح سبخي، درّاج)[2]، وقد يفيدنا بذلك في دراسة الأسلوب الذي هو جزء من عنوان الدراسة، ولكن على صعيد الصورة لا نكاد نجني من أكثرها شيئاً يذكر، ونتساءل: هل ذكر الشيء باسمه يسمى صورة فنية؟ ويعقّب الكاتب بأنّ هذه النزعة في قدّ الدال على المدلول يفيدنا في دقّة ووضوح الصورة [3]، وكأنّنا نبحث في مجال العلم والتطابق، وليس في مجال الإيحاء في الفنّ الأدب.

ومن القصص التي يستشهد بها قصة وليد القرشي، ويقتبس منها المقطع الذي يقول فيه "فلمّا جاوزنا الخندق جلسنا في فناء حائطه، وله ظلّ شديد السواد ناعم بارد. وذلك لثخن الساتر واكتناز الأجزاء ولبعد مسقط الشمس من أصل حائطه" [4]، وعلّق عليه بأنّ الجاحظ هنا سجّل ذلك اللون الداكن الأسود والظل...، ولكن لو دقّقنا النظر فيه

---

(1) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب، أحمد بن محمد بن أمبيريك ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م: 15.

(2) ينظر: نفسه: 18-19.

(3) ينظر: نفسه: 22.

(4)البخلاء: 38. صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 23.

لوجدنا أنّ الصورة التي رسمها الجاحظ هنا هي صورة حائط وليد القرشي وليست صورة البخيل نفسه، الذي هو غائب تماماً في هذا المقطع، سوى الضمير الذي يعود عليه، ولو أعدنا الضمير على شخص كريم، لَما تغير شيء في الصورة.

ونقول إنصافاً إنّ الصورة التي يقترب فيا الكاتب من الموضوع دون تحقيق له، هي صورة مائدة من موائدهم وهم "لم يشبعوا فيرفعوا أيديهم، ولم يمدّوا بشيء فيتمّوا أكلهم، والأيدي معلقة، وإنّما هم في تنتيف وتنقير" [(1)]، فهذه صورة جماعة وقعوا تحت وطأة البخل، ولكنّ البخيل نفسه لا ندري من هو وأين؟ فهو ثريّ جداً لأنّ (رغيفه كان في بياض الفضة، كأنّه البدر، وكأنّه مرآة مجلوّة)، لكنّه لا يأبه بحالة ضيوفه وهم لم يشبعوا، يكتفي الجاحظ بأنّه (فلان ابن فلان)، كناية عن اسمه، لأنّه من الأسماء التي يستحي أن يذكرها، أو يخاف من أصحابها، ونلاحظ أيضاً أنّ ما أسّس له من أول المبحث من نزوع اللفظ إلى الحقيقة، لا ندري كيف ينطبق على هذه الصورة، فعلى العكس لو حاولنا لوجدنا نزوعاً إلى المجاز في كلّ مقطع من مقاطعها، وحتى في اسم البخيل، أمثال (يرفعوا أيديهم/ كناية عن الشبع) مثلاً، وكذلك (الشيء، معلقة، تنتيف، تنقير).

2-المجاز:

وأمّا بخصوص المجاز فيحصره في ثلاث علاقات، وهي: دلالة البعض على الكلّ أو العكس، وعلاقات التداعي، وعلاقات التشابه. هذا ولا ينفي دخول العلاقة الأولى بالثانية، أي: علاقة التداعي، ولكنّه يرى فيها ارتباطاً عضويّاً ما لا يراه في الأخريين ، هذا مع عدم الخوض في أنواع المجاز، والاقتصار على ذكر المجاز اللغوي أي: المجاز الذي علاقته تقوم على المشابه والمجاز المرسل[(2)].

([1]) البخلاء: 54. صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 23.

([2]) ينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، شرح وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإيمان، القاهرة: 407. في البلاغة العربية علم البيان، د. محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية، بيروت، 1989م: 59-60.

أ: دلالة البعض على الكلّ أو العكس:

وفي تفاصيل الشرح للعلاقة الأولى فيها قد اتبع المسار اللغوي الذي يميز فيه اللغوي والاصطلاحي، فمن أمثلته (النفّاض والدفّاع والمصّاص)، وهذه الصفات مما يلاحظها البخيل، فالنفّاض مثلاً في اللغة: يطلق على من يحرّك شيئاً، وأمّا عند الجاحظ فهو الذي إذا غسل يده في الطست نفضها على أصحابه (1)، والعلاقة تبدو أنّها علاقة اصطلاحية، أكثر مما نبحث عنها في المجاز، وهكذا يذيّل شرحه –كما يفعل دائماً– بنماذج أخرى دون أن يشرح لنا أين تكمن هذه العلاقة.

ب: علاقات التداعي:

يمكن أن نرى نوعين من التداعي وهما "تداعي الألفاظ وتداعي المعاني، فإذا هو [أي: المتكلم] عمد إلى التحكم في تزاحم الألفاظ وتداعيها وذلك بأن لا يسمح بالخروج إلاّ بالتي تتميز بأدائها للصورة الحسية أو الذهنية أداء مكثفاً، جاء كلامه يحمل فائضاً من المعنى...أي أكثر مما يتحمله اللفظ"(2)، وأمّا الباحث هنا ، فيسمّيها تجاور الحقول الدلالية، دون الاهتمام بكيفية هذا التجاور، فيشير إلى أنّ المنهج البنيوي استطاع أن يهيكل ناحيتي الصوت والتركيب، وأمّا الدلالة فيتلقى عقبة كأداء فيها، فيشير إلى التنقل بين مصطلحات، ونزوعها إلى المجاز كتسمية البخل إصلاحاً والشح اقتصاداً عند البخلاء، وكذلك الكرم والجود والإصلاح والسرف وغيرها، واستعمالها على غير ما يستعمل له، ويشير إلى أنّ هذه الألفاظ تشكّل ميزة أساسية من ميزات بخيل الجاحظ، وأنّ بقية علاقات التداعي ليس لها دور خطير في الكتاب، وأنّ فيه تورية واحدة فقط(3)، دون أن يدلّنا عليها.

ج: التشابه:

وفيما يتعلّق بالتشبيه، نرى أنفسنا أمام مبحث بلاغي من حيث التشبيه والاستعارة، ونقرأ جزئيات عن ملاحظات أسلوبية، دون أن نرى صورة مكتملة الأجزاء، ومن

---

(1) ينظر: صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 26-29.

(2) بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، ج2، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط9، بيروت، 2009م: 108.

(3) ينظر: صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 33، 42.

المقتبسات نقرأ مثلاً: (وكلّ رغيف في بياض ال فضّة كأنّه البدر وكأنّه مرآة مجلوّة) و (مدمن اللحم كمدمن الخمر)، ويشير هنا إلى أنّه "يلتقي التشبيه هنا بالنزعة إلى الحقيقة والتصوير بواسطة الدال المقدود على المدلول." [1]. والصور تبقى جزئية لا ترتقي إلى الصورة الكلية، وتدور فيما حول البخيل من الأشياء، وليست عنه.

3-الأعلام:

وخصّص الفصل الثاني بالأعلام، فأشار إلى الملمح الجاحظي في مقدمة البخلاء، إلى دور الأعلام في حرارة أو برودة النادرة، وأنّ لها طاقة إيحائية لا يمكن تجاهله ا، في أنّ النادرة الباردة يجعلها صاحبها حارة، والعكس بالعكس، وفي تفاصيل الفصل لا نفهم كيف وظّف الجاحظ هذه الطاقة، فيشير إلى أنّ في كتاب البخلاء حوالي (390) علماً منها أعلام الدين والثقافة، ويذكر كثيراً من أعلام الدين والثقافة بالاسم، فيشير إلى أن تقشف عمر τ أقرب إلى نفسية البخيل وأقوالَه أقربُ إلى تأويلاتهم [2]، دون أن نلمس من أكثر هذه الأعلام صورة للبخيل سوى أنّ البخلاء يستشهدون بأقوالهم في تبرير بخلهم أو ما كانوا يعدونه الاقتصاد، لكون الدين حاضراً في حياة البخلاء.

وأمّا أعلام البخلاء، في سبق الأصمعي سهلَ بن هارون، وأعلام أخرى كثيرة، فيتساءل عن كثرتهم، أو لماذا لم يتخذ بخيلاً واحدا كـ(هرباكون) لـ(موليير)، فيبحث عن دلالة فنية لهذه الظاهرة، فهذه الميزة مما تجعل "نموذج البخيل عند الجاحظ أعمق من كثير من نماذج البخل(...) فالجاحظ ببخيله يخاطب العقل والمفكرين بينما موليير يخاطب العاطفة والجمهور"[3]، وهذا التعدد والتكثر من أعلام البخلاء يدلّ على التوسع وليس التعمق، إنّما التعمق النفسي عند مول يير، هو عندما يتّخذ بخيلاً واحداً، فيقوم بتشريحه ويحفر أعماقه. هذا من جانب ويمكن أن ن ضريف طبيعة العصر، والجاحظ نفسه كان عالماً أكثر منه أديباً، وكان يواجه مشكلة حقيقية يتحرك في واقعها، فيحاول معالجتها على الصعيد المجتمعي الخاص. ومن العجيب أيضاً هو أنّ الباحث يعامل الأعلام الذين ورد ذكرهم خلال كتاب البخلاء، معاملة واحدة، لمجرّد ورودها في

([1]) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 44.

([2]) ينظر: نفسه: 56-58.

([3]) نفسه: 64-65.

الكتاب، كلفظ الجلالة والنبي ρ...، وكان من الأجدر الاقتصار على الذين اشتهروا بالبخل، لأنّنا بصدد إعطاء صورة للبخيل.

ومن الطريف ما يشير إليه الباحث من قلّة ورود الشعر وأعلام الشعراء في الكتاب، هو أنّ "الشاعر في الغالب يتكسّب بالشعر فيمدح الجواد ويهجو البخيل" [1]، وقد لا يكون هذا سبباً رئيساً ، فإنّ ما نشاهده من مشاهد البخل وموائد الأكل لا تتسع لقراءة الشعر الذي يستدعي حضوراً ذهنياً يلهي عن الحضور المادي المتجه إلى المال و المائدة، وأمّا المشاهد التي نراها فمشاهد إخبارية واقعية فيها التنافس على لقمة وليس على تلقي عملية ذهنية أو غيرها.

4-المقابلة:

ودار البحث في الفصل الثالث على المصطلح البلاغي (المقابلة)، واعتمد فيه على ما قدّمه الدكتور الهادي الطرابلسي في (خصائص الأسلوب في الشوقيات)، وقد نرى نتيجة كلّ منهما مشابهة للأخرى، إن لم تكونا متطابقتين تماماً، فالمتقابلان عنده في جلّ الحالات إمّا فعلان أو مصدر ان أو فعلٌ ومصدرٌ، أي: إنّ "المقابلة في كتاب البخلاء تابعة لدرجة الفعلية تزداد بازديادها (الفعل المصدر المشتقات) وتتحسر بانحسارها"[2]، وعند الطرابلسي إنّ أغلب المقابلات "من قبيل الصفات أو الأفعال أو المصادر أو أسماء الفاعل" [3]، ويتساءل الباحث "عمّا إذا كانت هذه الظاهرة تشكّل مظهراً أسلوبياً أم هي ظاهرة لغوية لا تدخّل للكاتب فيها" [4]، دون أن يعطينا جواباً لذلك ومعترفاً بأنّه لا يستطيع توظيف ذلك لتُبيّن ملامح الصورة [5]، وذلك لأيّ سبب من الأسباب، هل لأنّ نتيجته في تطبيقها على النثر تطابقت مع تطبيقها على الشعر

([1]) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 68.

([2]) نفسه: 78.

([3]) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م: 106.

([4]) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب:79.

([5]) ينظر: نفسه: 79.

عند الطرابلسي وهل الدراستان كافيتان للتسليم بهما أم إنّنا بحاجة إلى كثير من البحث والدراسات للوصول إلى نتيجة مرضية.

-الحركة والتوتر:

ودرس الباحث المقابلة من خلال الحركة والتوتر، من خلال نزعتين هما: نزعة المتقابلين إلى التقارب، ونزعة المتقاربين إلى التباعد. ويحدّد مدلول كلّ من الحركة والتوتر بشكل يوحي بنوع من الترادف بينهما، فيقول: "سنعني بالحركة نزعة المتقابلين إلى التباعد أو نزعتهما إلى التقارب، ونعني بالتوتر التآلف أو التنافر بينهما أثناء الحركة..."[1]، لا نريد أن نعترض على معنى الحركة، ولو أنّها لا تقف على الحركتين الاثنتين، وقد تكون الحركة بالتوازي أو بالتتابع، كأن نذكر مثلاً، فهذا الحزامي "كان أبخل من برأ الله و أطيب من برأ الله"[2]، وكذلك الكندي والمدائني، ويقول الباحث نفسه بأنّه لايشعر بأيّ توتر بين صفة البخل والطيب أو العقل أو البلاغة فيهم [3]، أو كذكر الآباء والأبناء أو الأحفاد، كما عند الشيخ المروزي وصبيِّه [4]، لا يدرج هذين النوعين من الحركة ضمن الحركات. أمّا بخصوص حركة التوتر فحمّلها ما لا تحتمله، إذ إنّ المعنى الأدق للتوتر نراه في المصدر الذي اعتمد عليه الكاتب في بحثه، وهو "كلّ مقابلة احتفظ فيها كلّ من المتقابلَين بمنزلته من ضدّه، فلم ينزع المتقابلان في تحركهما إلى الالتقاء"[5]، فإنّنا نفهم من التوتر القلق و والتنافر وعدم الانسجام، ولا ندري كيف يتآلفان؟ وتأتي الحركة في مقابل السكون، والتوتر في مقابل الاسترخاء في النص الأدبي[6]، ولكنّه لم يعقد هذه العلاقات على شكل ثنائيات حقيقية.

---

(1) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 79.

(2) البخلاء: 59. صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 94.

(3) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 94-95.

(4) ينظر: البخلاء: 9، 18.

(5) خصائص الأسلوب في الشوقيات:123.

(6) الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، د. عبد الله محمد الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م: 25.

-نزعة المتقابلين إلى التقارب:

ويذهب إلى أنّ نزعة المتقابلين إلى التقارب تغطي حوالي 70%، ونزعة المتقابلين إلى التباعد تغطي حوالي الثلث الباقي [1]، وجاءت النزعة الأولى للتأكيد والتهويل والتحذير.

أ) التأكيد بالتقابل:

ففي التأكيد بالتقابل يأتي المتقابلان مترادفين ولرغبة البخيل في البيان و الإفصاح والإفهام [2]، ويتقاربان "بدرجة ينعدم –أو يكاد ينعدم– معها التوتر. إذ يتضافران وينسجمان للتعبير عن معنى واحد"[3]، مثل ما جاء في وصية بخيل لابنه: "لم تعجمك الضراء ولم تزل في السراء"[4]، مع أنّه أقرّ من قبل بأنّ التوتر يشمل النزعة إلى التآلف التآلف أيضاً.

ب) التهويل والتحذير:

وأمّا في التهويل والتحذير، فيرى أنّ الجاحظ يستعمل المقابلة على ألسنة بخلائه للتهويل والتحذير، ومما جاء على لسان خالد بن يزيد في وصيته لابنه؛ "إنّي لابست السلاطين والمساكين وخدمت الخلفاء والمكدّين وخالطت النسّاك والفتاك وعمرت السجون كما عمرت مجالس الذكر..." [5]، فعلّق بقوله"كان المحور المستقطب للمتقابلين وما بينهما –في المقابلات الواردة في الاستشهاد– هو المجهود الذي بذله البخيل من أجل الحصول على ما خلّفه من المال لابنه، وقد حصر خالد في إطار هذا المجهود: (السلاطين والمساكين)، (والفتاك والنساك)، والسجون ومجالس الذكر" [6]، صحيح أنّ البخيل هنا يريد التهويل على ابنه، كي يحتفظ بما خلّفه له، ولكن لو نظرنا إلى المتقابلين على الصعيد اللغوي، إنّ الطرف الثاني لا يشكّل المقابل اللغوي للطرف

---

(1) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 79، 95.

(2) نفسه: 79، 91.

(3) نفسه: 80.

(4) البخلاء: 50. صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 80،

(5) البخلاء: 48. صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 84.

(6) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 84.

الأول، إلاّ على الصعيد الصوتي، وقد يخرج المتقابلين إلى باب آخر من أبواب البلاغة التي ألحقها بالأسلوب، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإنّ في المتقابلين يشكّل كلّ من الطرف الأول القطب النقيض للقطب الثاني، مع العلم أنّنا بصدد البحث عن نزعة المتقابلين إلى التقارب.

وفي التحذير بالمقابل، يورد نوعاً من التقابل، يقع على محور الزمن، كقول خالد أيضاً: "فإن سلكت سبيلي صار مال غيرك وديعة عندك، وصرت الحافظ على غيرك، وإن خالفت سبيلي صار مالك وديعة عند غيرك وصار غيرُك الحافظَ عليه" [1]، وعلى أيّة حال فإنّ الغالبية العظمى من الاستشهادات لا تخرج من أقوال واحتجاجات البخلاء، فإن دلّت على شيء فإنّها تدلّ على القدرة البيانية للبخلاء، أكثر من دلالتها على صورة البخيل الفنية، وإن لا تخلو من تصوير جزئي لإحساساتهم.

-نزعة المتقابلين إلى التباعد:

ومقابل نزعة المتقابلين إلى التقارب، هناك نزعة أخرى ، هي نزعة المتقابلين إلى التباعد، التي تضمّ ثلث الكتاب على حد قوله، ويحصرها بالمقارنة التماثلية والمقارنة التفاضلية[2]. ويحاول أن يصل من خلالهما إلى صورة البخيل الفنية.

أ: المقارنة التماثلية:

يقوم الباحث بتحليل مثالين للمقارنة التماثلية يوضح فيه ما أنّ البخيل يستوي عنده الكثير والقليل فيما يتعلّق بمذهبه الاقتصادي الذي يدّعيه، مثل قول رجل قرشي: "من لم يحسن يمنع، لم يحسن يعطي" [3]، فهنا يماثل البخيل بين الحالتين (المنع والعطاء) وهما متناقضتان أصلاً، أو قول سهل بن هارون: "من لم يتعرّف مواقع السرف في الموجود الرخيص لم يتعرف مواقع الاقتصاد في الممتنع الغالي" [4]، ويعلّق على الثاني بـ"أنّ المتقابلين متوازيان توازياً كاملاً" [5]، فنرى أنفسنا أمام أكثر من مصطلح لإطلاقه

([1]) البخلاء: 49. صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 89.

([2]) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 95.

([3]) البخلاء: 204. صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 96.

([4]) البخلاء: 10. صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 96.

([5]) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 96.

على هذه الحالة، يمثّل مؤشراً على عدم الاستقرار أو نوع من فوضى المصطلح، يجعلنا نتيه نوعاً ما في رؤية الصورة واضحة.

ب: المقارنة التفاضلية:

وأمّا في المقارنة التفاضلية، فمثاله الرئيس هو قول سهل بن هارون: "ولسنا ندعُ سيرة الأنبياء وتعليم الخلفاء وتأديب الحكماء، لأصحاب الأهواء"[1]، وذلك بعد أن ساق أقوال المعترضين على بخله من أهل الأهواء كما يرى، وتفنيدها بأقوال النبيρ والخلفاء والحكماء، وواضح أنّه هنا اعتمد على أقوال ومحاججة البخلاء، ذات دلالات نفسية، لنقل الصورة إلينا، وخصوصاً أقوال سهل بن هارون، فنرى أنفسنا أمام صورة مجردة، لا صورة مجسدة للبخيل ، كي نقرأ فيها الخطوط والألوان وغيرها. ويشير أخيراً إلى أنّ المقابلة التفاضلية "شاركت في رسم ثلاثة خطوط من هذه الصورة نسمّيها: تحسس الفوارق، والصراع النفسي، والصراع العقائدي" [2]، ويقوم بعرض مفصّل لكلّ خط على حده.

أمّا مثاله في تحسس الفوارق فينحصر على مدى قدرة البخيل على تحسسه للفوارق الضئيلة بين المقادير، مما يدلّ على شدّة تمسكه بماله وعدم إضاعته، كما استسلف زبيدة من بقال درهمين وأربع حبات في الصيف، فقضى دينه في الشتاء درهمين وثلاث شعيرات، بحجة أنّ هذه الحبات الشتوية الندية أثقل وزناً من أربعة صيفية [3]، هذا إضافة إلى نماذج كثيرة يطيل الباحث في عرضها عرضاً مباشراً.

وتقع قمة التوتر في الصراع النفسي والعقائدي، ففي النفسي نرى عبد الملك بن قيس الذئبي، من أشراف أهل البصرة بخيلاً بالطعام جواداً بالدراهم، "احتمل ألف درهم ولم يحتمل أكل رغيف" [4]، فتصوير هذا البخيل جاء عن طريق الوصف لحالته النفسية. وأمّا الصراع العقائدي، فخلال المطالعة لا يبدو أنّه يريد به العقيدة الدينية، ولكنّ الوصف الأدق جاء من خلال قوله تعقيباً على النماذج التي يذكرها"فكلام

([1]) البخلاء: 15. صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 101.

([2]) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 102.

([3]) نفسه: 102-103.

([4]) البخلاء: 149. صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 106.

إسماعيل كلّه مقابلة بين مذهب البخلاء وفلسفتهم في الحياة ومذهب الأسخياء وفلسفتهم في الحياة" [1]، إذن يقصد به الصراع المذهبي أي مذهب البخل لا المذهب الديني أيضاً، ويشير إلى أنّه "ينتشر هذا الطابع خصوصاً في الرسائل والوصايا" [2]، عندما يدافعون عن مذهبهم في البخل ويدحضون حجج خصومهم، ولا ينتزعه من القصص المنتشرة الكثيرة في الكتاب التي تشكّل صلبه.

بقي أن نشير في المقارنة التفاضلية، إلى أنّ المثال الرئيس الذي قلّبه الباحث على وجوهه كان المقابلةَ بين (سيرة الأنبياء وتعليم الخلفاء وتأديب الحكماء من جانب، وبين أصحاب الأهواء من جانب آخر)، فيظهر أنّ البخيل رجل واهم، يرى نفسه أنّه في مقام هؤلاء، وهذه ليست سيرةَ الأنبياء والخلفاء والحكماء كما يدعي البخيل. وكان من الواجب أن نبحث في هذه الروح وهذه المكانة التي ينتحلها البخيل من خلال قصصهم.

5-بنية كتاب البخلاء:

وخصّص الفصل الرابع لدراسة بنية الكتاب، التي تشمل بحسب الباحث الاحتجاجات والقصص والاستطراد والدعابة والسخرية وصورة الأكول الفنية. والجاحظ نفسه يشير في المقدّمة إلى أنّه بصدد ذكر نوادر البخلاء واحتجاج الأشحاء، وأنّ القارئ يجد في كتابه (حجّة طريفة، أوحيلة لطيفة، أونادرة عجيبة)، والحيلة قد لا تنفصل عن النادرة، إذن فبنية الكتاب الظاهرة، لا تخرج عن ثلاثة أشياء-وكما ذكر من قبل- وهي (الرسائل الاحتجاجية، والقصص، والفصل الأخير الذي سمّاه بـ(أطراف من علم العرب في الطعام)، وأمّا ما يذكره الباحث من الاستطراد والدعابة والسخرية مثلاً، فمن سمات أدب الجاحظ وأسلوبه، ولا نرى بنية مستقلّة في الكتاب بهذه الأسماء. وأمّا ما ذكره من صورة الأكول، ولماذا ميّزها عن الاستطراد، وهي تخصّ مسألة أخرى غير مسألة البخل، كالطمع مثلاً، فهي تدخل ضمن القصص، أي: نوع من القصص.

ولا نريد أن نطيل في مناقشة هذا الفصل، ومن عنوانه يبدو أنّه بصدد أخذ صورة عن الكتاب، ونحن نريد صورة البخيل الفنية، حسب عنوان الكتاب.

---

(1) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب: 117.

(2) نفسه: 112-113.

2- بلاغة النادرة:

-صورة بخيل الجاحظ.

نرى في إطلاق اسم النادرة على قصص البخلاء هنا، عند الدكتور محمد مشبال، فيه تقليل من أهمية شخصية الجاحظ، ومن هذه القصص التي تميّز بها، وعُدّت روعة ما أنتجه العقل الجاحظي الأدبي على مرّ القرون، لأنّ لفظة النادرة تقترن في الموروث الثقافي العربي أكثر ما تقترن بنوادر من أمثال نوادر جحا التي لا نستطيع مقارنتها بما أنتجه الجاحظ، وخصوصاً إنّ جحا أقرب إلى كونه شخصية نمطية مختلفة عن شخصية الجاحظ الناقدة ذات الرؤية والفلسفة المتميزة، وسمة نوادر جحا أقرب إلى كونها تهدف إلى الضحك المجرد أكثر منه إلى الضحك الهادف الذي يفيض من سخريات نوادر الجاحظ الذي يتجه نحو واقع متردّ معيّن لتغييره، بدقة وبمنهجية واضحة، إضافة إلى الدقة التي تتميز بها صور هذه القصص.

خصّص الدكتور محمد مشبال فصلاً من كتابه لـ(صورة بخيل الجاحظ) ، وفصلاً آخر لـ(سمات حكي الجاحظ)، فيلتقي فيه مع كتاب أحمد بن محمد بن أمبيريك (صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب)، في أنّ كلاًّ منهما يحاول الوصول إلى صورة بخيل الجاحظ، من خلال خصائص الأسلوب. ولكن هناك فروقاً بينهما في الاختيار وكيفية طرق المعالجة أو اتساعها.

فعندما كان يركّز الأول في نماذجه على الاحتجاجات و أقوال البخلاء بشكل كبير، يركّز الدكتور محمد مشبال على القصص ويفضّل تسميتها بالنادرة كما سبق، ويختار لكلّ منها اسماً مختزلاً، سمة دلالية عليها. وأمّا عن طرق المعالجة فإنّه لا يقف عند الحدود اللغوية والمقابلات البلاغية الضيقة والتجزئة، بل يتجاوزها إلى أبعد من ذلك إلى التراكيب والمشاهد الدلالية الواسعة للخطاب، وذلك للاطلاع على أبعاد الصورة ودلالة كل مكوّن من مكوّناتها.

وقد اختار ستاً من قصص البخلاء، سمّاها بأسماء: (القلق المسلي، الشحّ المؤذي، التغافل القاسي، موعظة الرقيب، الجسارة الشرهة، حمى الغيظ) . ففي القلق المسلي يتظاهر البخيل (محفوظ النقّاش) بمظهر الكرم فيدعو الجاحظ إلى وليمة أو تناول طعام جيد، ولكنّ بخله يطلّ برأسه من طرف خفيّ، فيدعو الضيف بأسلوب فخم

وحجج قوية إلى التقليل من الأكل خِشية التعرض لآفة أو مرض جراء الأكل الكثير، فيشعر به الضيف (الجاحظ) ضاحكاً عليه وهو غافل عن أنّ الضيف أدرك ببخله، أو يبدو هكذا. وفي الشحّ المؤذي كان البخيل من شدّة حرصه نجده قد طلّق امرأته لأنّها غسلت الخوان بماء حار، بدل أن تمسحه وتحافظ على الدهن الذي فيه. وهو الآن في ضيافة جيرانه يأكلون السمن والتمر على خوانه، فيأخذ من دهن المضيف فيقطره على الخوان ليكون كالدبغ له، فيؤذيهم بهذا الفعل. وفي التغافل القاسي، يتغافل البخيل عن الضيف الصديق الهارب بالليل، ويحتال كي يتملص من ضيافته. وفي موعظة الرقيب، إنّ صاحب الدعوة في رمضان ينصح ضيوفه ويلقنهم آداب الأكل، منها: التوقف عن الأكل عندما شرب صاحب لهم الماء، كي لا ينغص به، أو يسرع فيبادر إلى لقمة حارة فيقتله، ويضرب بيديه كلّ من يخالف تعليماته. وفي الجسارة الشرهة، نرى علي الأسواري النهم الأكول، عن دما يفرغ من شربه الماء على لقمة غصّ بها، وهو يرى الناس يأكلون، فيخاف من الإخفاق، فيستلب من أيدي الأمير لقمته بأسرع من خطف البازي، دون أن تكون بينهما أية صداقة من قبل. وأخيراً في حمّى الغيظ، يمرض محمد بن أبي المؤمل عندما يهجم عليه أحد الأكلة وهو (السدريّ)، وهو يريد أن يستفرد بسمكة شهية اشتراها، وأقسم أن لا يأكل سمكة فيما بعد حتى ولو أهديت إليه، ناهيك عن أن يشتريها بنفسه [(1)]. نرى في هذه الإطلاقات لهذه الأس ماء، يربط الحسيّات وتعاملات البخيل بالنفسيات وما يخالج فيها من الهواجس الدافعة إلى البخل والابتعاد عن دواعي الكرم، والحرص على الأكل والاستفراد به، فنستنتج منها أنّ صور البخل الصادر عن البخلاء هي بمثابة المعادل للصور النفسية، أو المعادل النفسي لها.

يعتمد الباحث في تحليله لقصة (محفوظ النقاش) على الكشف عن التقابلات فيها، ولا يقف عند التقابلات اللغوية الجزئية أو البلاغية، بل يتعدّى إلى ظواهر يولّدها النص، نقتبس منها: فخامة الأسلوب الذي تحدّث به النقاش وتفاهة الموضوع وضآلة قيمته (لُقيمات ينهى الجاحظ من أن يتناولها)، تجاور محاسن الشيء ومساوئه كقوله:

([1]) ينظر: البخلاء: 123، 23-24، 39، 127، 69، 94-101. بلاغة النادرة ، د. محمد مشبال: 69-96.

(عندي لبأ لم ير الناس مثله) و(إنّه لبأ وغلظه، وهو الليل وركوده) وهذا التقابل بحسب الباحث "يعكس درجة القلق الذي يمزّق شخصية البخيل، مما يجعله لا يثبت على رأي واحد، [وكذلك التقابل بين] فإن شئت فأكلة وموتة، [وبين] وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة [و] لم تبالغ/بالغت، ولم أجئك به/جئت به" [1]. والتقابل بين مشهدين تصويريين ففي المشهد الأول يتحدّث المضيف، وفي المشهد الأخير ينفجر الضيف ضاحكاً ويظلّ المضيف صامتاً [2]، فهذا أنموذج للتحليل الذي اعتمد عليه الدكتور محمد مشبال للكشف عن صورة البخيل، وقد اعتمد فيه على أقوال البخيل إضافة إلى المشهد العام للقصة، فمع أنّه أشار إلى أن دراسته يعتمد الأسلوبية مثل دراسة أمبيريك، إلاّ أنّه لا يبدو أنّه يعتمد المنهجية الصارمة في التطبيق، مع أنّه يوسّع في إيجاد التقابلات المختلفة. وفي تحليله لقصة أخرى وهي قصة (الجسارة الشرهة)، وهي صورة الأكول النهم، صورة علي الأسواري مع الأمير عيسى بن سليمان، نرى جلّ اهتمام الباحث ينصبّ على السمات البلاغية المرتبطة بجنس النادرة كالاحتجاج الذي يعده سمة تكوينية فيها [3]، منها اختراق الأكول لحاجز الهيبة التي يفرضها الأمير، والوصف لتصوير المشهد الذي تحوّل إلى نوع من المسابقة الوهمية في الأكل، واستعارة ألفاظ الفلاسفة والمتكلمين (كالجنس والجوهر)، والحيلة من جانب الأكول للتخلص من المأزق الذي وقع فيه [4]، ولا يهتمّ بالمقابلة، كالقصص السابقة عليها إلاّ عرضاً، فيحقق التجاور بين البلاغة والأسلوبية أكثر فأكثر في تحليله، وكأنّه لايريد أن يلتزم منهجاً واحداً في تعامله مع هذا النصّ التراثي، الذي يحتمل أكثر من منظور ينظر إليه من خلاله، وقد تحدّث عن سمات حكي الجاحظ بتفاصيل أكثر في الفصل الأول من كتابه.

([1]) بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 72.

([2]) ينظر: نفسه: 72.

([3]) ينظر: بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 87-88.

([4]) ينظر: نفسه: 89.

سمات حكي الجاحظ:

ويتحدّث الباحث محمد مشبال عن سمات الأسلوب في حكي الجاحظ، بشكل عام، ولا يتوقف عند الجزئيات كما وجدنا عند أمبيريك، وهي:

1-العري: سمة العري أولى السمات التي يبدأ بها الباحث، وقد أخذ الكلمة من سياق قول لأبي فتح الاسكندري في المقامة الجاحظية، بأنّ نثر الجاحظ "بعيد الإشارات، قليل الاستعارات، قريب العبارات، منقاد لعريان الكلام يستعمله، نفورٌ من معتاصه يهمله"[1]، يصف فيه نثر الجاحظ بجملة من السمات منها هذه التي تدلّ عليها هذه الكلمة، وقد أخذها محمد مشبال مفتاحاً لأهم سمة من سمات نثر الجاحظ بشكل عام. ويعقب عليه بأنّه "يبدو أنّ بديع الزمان الهمذاني في المقامة الجاحظية قد عبّر فنياً عن إشكال جمالي أرّق كتاب النثر في تلك الحقبة والمتمثل في الهيمنة التي فرضها الشعر على كلّ من يخوض غمار الكتابة الأدبية" [2]. ويضيف إذا ما كان النثر الذي يدعو إليه الهمذاني هو النثر الذي أوجدت شكله شعرية الكتابة المرموزة "فإنّ نثر الجاحظ السردي نثر مسترسل يتجه في خط مستقيم عار من الكساء البديعي، إنّه نصّ نقيض للنمط الذي دشّنه الشعراء المحدثون، (...) نمط بلاغة البديع الذي ساد في الشعر والنثر في القرن الرابع"[3]، ويرجع الباحث هذه السمة إلى واقعيّته، والواقعية لا تعدو أن تكون سمة بلاغية، مثلها مثل الشاعرية التي ميّزت جنس المقامة، فيرى الجاحظ أنّ قيمة الأسلوب تكمن في تناسبه مع السياق، وإذا كانت النوادر والأخبار تهدف إلى الهزل والفكاهة وإثارة الضحك، فحري بالمتلقي أو القارئ أن يتلقى نصوصها في السياق العام الذي ترد فيه، حتى يتمكّن من التجاوب المطلوب، ويخلص إلى أنّ الجاحظ من أوائل النقاد الذين أرسوا أصول بلاغة النادرة [4]، ولقد سبق أن أشرنا إلى أن محمد مشبال يفضّل النادرة، لإطلاقها على حكي الجاحظ، ولكنّه مع ذلك لا ينفي

([1]) مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، شرح محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة الأزهرية، 1923م: 83. بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 25.

([2]) بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 26.

([3]) نفسه: 28.

([4]) ينظر: نفسه: 30-31. أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي: 311.

المصطلحات الأخرى، والذي نقوم عليه الآن هو السخرية وبلاغتها وكيفية إيصالها، والتأثير بها في المتلقي، و من أجل ذلك فإنّ القارئ يجب أن لا يُشدّ إلى الزخارف والمحسّنات البديعية، كي لا تفسد عليه أجواء الهزل والضحك، وإنّ من يستمع إلى الجاحظ نفسه في هذا المضمار، يرى أنّه لا يحفل بغير الموضوع عندما يعالجه، وجلّ اهتمامه موجّه إليه ، فأنّى له أن يحفل بكسائه البديعي، ويتجلّى هذا الاهتمام عندما يعقب على قصة أبي جعفر عندما حكته شفته العليا فأدخل إصبعه فحكها من باطن الشفة مخافة أن تأخذ إصبعه شيئاً من الغالية التي في شاربه، فيقول الجاحظ: "وهذا وشبهه يطيب جداً إذا رأيت الحكاية بعينك، لأنّ الكتاب لا يصور لك كلّ شيء" [1]، وهنا انتصار للموضوع واعتراف بقصور اللغة عن أن تمثّل هذه الحادثة.

2-التصوير : والتصوير هو السمة الثانية التي ينسبها إلى سمات حكي الجاحظ وبلاغته، فيمثّل له بقصة أبي جعفر الآنف الذكر، وقصة علي الأسواري الذي يأكل بشراهة بالغة[2]، فيرى أنّ الجاحظ قد "سعى في تصويره إلى تجاوز عجز الكاتب عن نقل حقائق الأشياء" [3]، كي لا تفارق الصورة أصلها في العيان، وهو يدعو القارئ ليشاركه في التصوير، كي لا تنتهي الصورة عند انتهاء القراءة، وتبقى ظلها لما بعدها.

ويعقب على الأكول الشره (شخصية علي الأسواري)، الذي (إذا أكل ذهب عقله، وجحظت عينه وسكر وانبهر، وتربد وجهه، وعصب ولم يسمع ولم يبصر)، فيقول"لعلّ السمة الجمالية المهيمنة في هذا النص تتمثّل في تفجير طاقة اللغة لتصوير هيئة الأكول الشره"[4]، ولعلّنا نرى بهذا أنّ السمة السابقة التي تمثّلت بـ(العري) لم تكن نابع ة من قصور الجاحظ أو ضعف تمكّنه من اللغة، وإنّما كانت سمة فرضتها عليه، سخرياته الهادفة لا غير، وجاءت الكلمة في معرض الذمّ من الهمذاني، وتعلّق مشبال بها، ولا يمكن تعميمها على جلّ نثره أو سخرياته.

---

(1) البخلاء: 58.

(2) ينظر: نفسه: 58، 79-80.

(3) بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 32.

(4) نفسه: 38.

3- **الطرافة:** يقول الكاتب عن هذه السمة: إنّها مثّلت "أحدَ المكونات الجمالية التي لاذ بها الجاحظ في بناء حكيه وتوصيل أخباره، وأحد الأدوات التي استعان بها على السخرية"[1]، وتشمل الاحتجاجات والحيل الواردة في الرسائل والنوادر.

وإنّ مما يخص الاحتجاجات، خصّ الخبر الذي أورده عن أبي نواس، عن الرجل الخراساني الذي كان معهم في السفينة ، وهم متجهون نحو بغداد، وكان يأكل وحده، وعندما سألوه عن سبب ذلك فأجابهم: "إنّما المسألة على من أكل مع الجماعة؛ لأنّ ذلك هو التكلف، وأكلي وحدي هو الأصل، وأكلي مع غيري زيادة في الأصل" [2]. فيعقب على هذه النادرة بأنّها تحتوي "على معظم فن سمات الحكي عند الجاحظ فهناك الحادثة الطريفة والحوار ودلالة الكلام على الشخصية والابتعاد عن بلاغة المحسنات" [3]، وقد اعتمد هذا الفقيه الخراساني على مفهومي الأصل والفرع لقلب المعادلة لصالحه، وقد لجأ إلى سلطة الخطاب وحيل اللغة [4] لتحقيق ذلك، والأطرف فيها هو أنّه يتمتع بكونه شخصية عالمة، واثقاً كلّ الوثوق بنفسه، بلغ بخله المبلغ الذي لا يتزحزح، وأنّه في موطن الهجوم لا الدفاع عن بخله. وتظهر الحيلة عند اللجوء إلى الفعل بدل القول، وأطرفها قصة أبي مازن عن دما طرق صديق له بابه "خلع جوارحه وخبّل لسانه وقال: سكران والله، أنا والله سكران"[5]، وهذه الحيلة من هذا الشخص الذي يتظاهر بالسكر مع أنّه في منتهى الوعي، لكنّ شدّة البخل جعلته سكران.

4-التعجيب : والتعجيب صفة أطلقها الجاحظ على بعض نوادره في المقدمة، وقد جعلها السمة الرابعة، وميّزها عن صنويها(الاحتجاج والحيلة)، وهذه "كأن يعمد البخيل إلى استعمال الشيء استعمالاً غريباً" [6]. كقصة ليلى الناعطية التي "مازالت ترقع

([1]) بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 39.

([2]) البخلاء: 24.

([3]) بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 40.

([4]) ينظر: بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 40-41.

([5]) البخلاء: 39.

([6]) بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 43.

قميصاً لها وتلبسه حتى صار القميص الرقاع" [1]. وقصص أخرى كثيرة، ويعقب على هذه السمات بأنّه "يعز الفصل بين الحجة والحيلة، كما أنّ تنويعات التعجيب لا تكاد تخلو منها أيّ ة نادرة توسّم بالطرافة,... [وهي] القاسم المشترك بين جميع أصناف النوادر "[2]. علماً أنّ الاحتجاج يغلب على الرسائل الواردة في كتاب البخلاء، والحيلة ترافق نوادر البخلاء لإخفاء بخلهم. وقد يستعمل البخيل الاحتجاج حيلة لإخفاء بخله، وليس العكس، كسهل بن هارون وابن التوأم وغيرهما من أصحاب الكلام والاحتجاج، الذين كانوا يمتلكون القدرة على الاحتجاج للشيء و ضدّ ه، وحيث نقل عن الهنود أنّ "جماع البلاغة البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة" [3]، ونقول الحجاج، فهو لغة: الغلبة بالحجة [4]، وأمّا عند الجاحظ، فيكاد أن يكون هو والبلاغة شيئاً واحداً [5]، أي: إيصال فكرة إلى المخاطب أو القارئ، وإقناعه من خلال الحجة، وكان هؤلاء البخلاء يمتلكون قدرة غير اعتيادية في هذا المجال، ولكنّ الجاحظ انتهزها مادة سهلة وسائغة لسخرياته.

5–الضحك: ونأتي على السمة الخامسة والأخيرة عند مشبال، وهي الضحك، الذي"لا يقصد إلى التسلية المجردة عن أيّ معنى"[6]، وذلك اعتماداً على ما أسسه الجاحظ من من فلسفة الضحك بقوله: "...ومتى أريد بالمزح النفع، وبالضحك الشيء الذي جعل له الضحك، صار المزح جدّاً والضحك وقاراً" [7]، ومن هنا يتحوّل نظر محمد مشبال إلى ما يعرف بالخارج النصي، فملاحظاته كانت مركزة على السمات الداخلية لنصوص البخلاء، ولكنّه الآن يربط بين الضحك وما جُعل له الضحك، من إحالات على

([1]) البخلاء: 37.

([2]) بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 44.

([3]) البيان والتبيين، أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، ج1، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط7، القاهرة، 1998م: 88.

([4]) ينظر: لسان العرب (حجج)

([5]) ينظر: كتابة الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج: 52.

([6]) بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 44.

([7]) البخلاء: 7.

السياقات الخارجية أو ما جعل له الضحك. ويشير إلى أنّ الجاحظ بصدد "دعوة ضمنية لتأسيس الفكاهة وإنشاء بلاغة جديدة قوامها الضحك والسخرية، فقد كان القص الوسيلة المحببة عند الجاحظ لتنفيذ سخريته وإضحاك قارئه، ولأجل ذلك امتلأت مؤلفاته بأنواع من الحكي الطريف الذي شكّل فيه الضحك مكوناً جمالياً ووظيفة بلاغية ثابتة"[1]. وبهذا يصبح الضحك والسخرية وسيلة استمالة القارئ، إلى الرسالة التي يريد إيصالها إليه. ويصل الباحث إلى أنّ الجاحظ اكتفى "بوضع الأصول العامة لبلاغة النادرة، عندما وقف على صورة اللغة، والطاقة الإيحائية لاسم الشخص الذي تسند له النادرة، وسمات النادرة التي اختزلها في الحجة والحيلة والتعجيب" [2]، وفي صورة اللغة لفت انتباهنا إلى أنّنا بحاجة إلى السخف من الألفاظ واللحن، للوصول إلى التنوع الأسلوبي وتعدد الأصوات، وحرارة النادرة تكمن في اتصالها بصاحبها وهذا يمثل سمة مكونة لبلاغتها[3]، وإحداث تأثيرها، والسمات الثلاثة (الحجة والحيلة والتعجيب) فضلاً عن الضحك ، ذكرها الجاحظ نفسه في المقدمة، ففي الحجة لا نرى أنّه يأتي بحجة عقلية ليقنعنا، بل يأتي بها في مقام تنافرها مع صاحبها، و في الحيلة أيضاً، فالتعجيب نقطة دالة عليهما، كي تنقلب الحجة والحيلة رأساً على عقبهما ، وتقعا على رأس صاحبهما، من خلال تعجيب الجاحظ منهما وضحكه، وبهذا يكون الدكتور محمد مشبال مجرّد شارح لكلام الجاحظ، الذي كتبه في مقدّمته، وإنّ كلَّ ما زاد به على قول الجاحظ، هو الإتيان بقول الهمذاني الذي يتّهم فيه كلامه بالعري.

([1]) بلاغة النادرة، د. محمد مشبال: 45.

([2]) نفسه: 52.

([3]) ينظر: نفسه: 48-50.

المبحث الثاني

صورة المكان

سبق أن عالجنا موضوع المكان كونه عنصراً قصصياً إلى جانب الزمان والشخصيات والأحداث، في الدراسات السردية أو القصصية. إلاّ أنّ هناك من عالج موضوع المكان أو المجتمع البصري الذي أفرز هذا العمل الأدبي (كتاب البخلاء)، لا من خلال وظيفة المكان في إطاره القصصي، بل من أجل استجلاء صورة تأريخية لمدينة البصرة، خلال القرنين الثاني والثالث الهجريين[1]، اللذين يمثلان الإطار الزمني لهذا العمل، من خلال التحليل والتبويب لجوانب صورة البصرة ببخلائها، ولبيئة المكدّين والحمقى والمغفلين وغيرهم، والخروج بصورة متعددة الجوانب لهذه المدينة.

وقد حاول بعضهم البحث في أليجورية كتاب البخلاء، كـ(علاء الدين رمضان السيّد)، الذي يحاول استجلاء صورة للمجتمع العباسي على ما يبدو من هذا المنظور.

1- صورة البصرة في بخلاء الجاحظ:

ونبدأ بكتاب الدكتور هاني العمد، لنرى كيف يستجلي لنا صورة البصرة بحسب كتاب البخلاء.

يشير الكاتب في مقدمة كتابه إلى أنّه يعتمد المنهج التحليلي في استخراج البيئات التي لم يأبه لها الباحثون [2]، وربّما يقصد بالمنهج طريقة عمله الخاص وليس منهجاً نقدياً معيّناً، باسم (المنهج التحليلي)، الذي لا نرى له مكاناً بين المناهج النقدية المتبعة، ونفهم من قوله هذا، نوعاً من غياب المنهج الدقيق في تحليلاته.

وقبل أن نخوض في محتويات الكتاب لا بدّ أن نشير إلى أنّ الكتاب يفتقر إلى المنهجية الأكاديمية في تبويبه أيضاً، إذ لم يقسّم على أبواب أو فصول، وإنّما بدأ بالمواضيع، واحداً تلو الآخر، بعد المقدمة والتمهيد الذي سُمّي بالمقدمة خطأً في المتن لا في المحتوى.

---

(1) صورة البصرة في بخلاء الجاحظ، د. هاني العمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1990م: 10.

(2) نفسه: 11.

-أوساط البصرة الاجتماعية والدينية والأدبية:

بدأ الكتاب بموضوع حول أوساط البصرة الاجتماعية والدينية والأدبية، وقد لا يعنينا هذا الموضوع التأريخي، بقدر ما ذكره من مصادر الكتاب ومحتواه والمواضيع التي تلي هذا العرض التأريخي. ولنرى كيف عالج الكاتب موضوعه الذي بدأه بعنوان (في مصادر الكتاب ومحتواه)، إذ إنّ هذا العنوان وما يندرج تحته، يفتقر أيضا إلى الدقة المنهجية، والفقر المصطلح ي، إذ يبدأ بمحتوى الكتاب بدل المصادر، فيقول "إنّ الكتاب إنّما جاء للإجابة على أسئلة البخل والبخلاء واحتجاج الأشحاء ولم سمّوا البخل اصطلاحاً [كذا] والشح اقتصاداً..." [(1)]، ويستمرّ في شرح ما جاء في مقدمة كتاب البخلاء، الذي هو مبيّن وواضح لمن يريد أن يطّلع عليه، ومن بين ما يذكر هنا هدف الكتاب الذي هو السخرية الهادفة، ومنهج الكتاب الذي تمثّل في إيراد القصص ونوادر البخلاء وأحاديثهم وغيرها، وغاية الكتاب التي هي المتعة الفنية والإضحاك [(2)]، ومن ثمّ يأتي إلى مصادر الكتاب فيشير إلى أنّ شخوص الكتاب من بصريين أو بغداديين، ومن بين الذين يأخذ الجاحظ عنهم أبو حسن المدائني وأبو عبيدة، والرواة والموروث الأدبي والديني[(3)]، ويعود الكاتب مرّة أخرى إلى البحث في محتوى الكتاب، بما فيه من ذكر المال والاقتصاد والكرم والكرماء والفقر والفقراء [(4)]... وهكذا، وقد يتيه القارئ فلا يدرى بماذا يبدأ، وبماذا ينتهي، وترى نفسك مرة أخرى أمام هدف الكتاب أو غايته أو أسلوب الجاحظ أو المصادر...

ونقصد بالفقر المصطلحي العنوان الذي يتكرر فيما بعد برقم (1) الذي لا ثاني له في الكتاب، وهو (1- محتوى الكتاب)، ويذكر فيه أنّ الجاحظ يبدأ برسالة سهل بن هارون، ثمّ يتناول فئات البخلاء، وفي الأخير يتناول باباً في ذكر طعام العرب [(5)]، فإنّ اسم (بنية الكتاب)، أدقّ من (محتوى الكتاب) لإطلاقه على مكونات كتاب البخلاء.

([1]) صورة البصرة في بخلاء الجاحظ:40.

([2]) ينظر: نفسه: 42، 44، 45.

([3]) ينظر: نفسه: 47، 48، 49.

([4]) ينظر: نفسه: 50.

([5]) ينظر: نفسه: 61-68.

-منازل البخلاء:

ومن ثمّ ينتقل بنا الكتاب إلى موضوع آخر وهو موضوع (منازل البخلاء)، ولأوّل وهلة تظنّ أنّه يأخذ بيديك إلى تعرّف مساكن البخلاء ومنازلهم التي يسكنون فيها، وأنت بإزاء تعرّف صورة البصرة كما نفهم من عنوان الكتاب الذي هو صورة البصرة، ولكنّ توقعك يتلاشى عندما تقرأ ما درجه تحت هذا العنوان، فهو يتحدّث عن منزلات البخلاء الاجتماعية أو الثقافية أو غيرهما وليس عن مساكنهم، ويسوق أمثلة كثيرة من الأوصاف التي أطلقها الجاحظ على بخلائه، مثل: ومن طيّاب البخلاء أحمد بن خلف اليزيدي. وأبو عبد الرحمن هو شديد البخل، شديد العارضة عضب اللسان. ويصف الغزال بأنّه أعجوبة في البخل. وأبو سعيد المدائني إمام في البخل وكان شديد العقل، شديد العارضة، حاضر الحجة [1]، وأمثلة أخرى كثيرة، ويخلص إلى القول بأنّ هذه "أمثلة لمنازل البخلاء ودرجاتهم عند الجاحظ، ذلك أنّ من يتعمق ما ذهب [كذا] إليه لابدّ أن يلاحظ الفرق بين البخلاء الأفراد وبخلاء المدن والشعوب البخيلة" [2]، دون أن يدلّنا على الفرق الذي يشير إليه، أو يجعل موازنة لهذا الفرق الذي يشير إليه.

-العيّابون:

ولا يمكننا أن نخلص إلى صورة البصرة عن طريق صور المكان في كتاب البخلاء، بل عن طريق الصور التي يقدّمها عن الشرائح المختلفة لمكونات المجتمع البصري في عصر الجاحظ، وفي هذا السياق نرى الكاتب يقدّم لنا أنواعاً من تلك الشرائح، مثل: (العيّابين) فيشير الكاتب إلى أنّه "ظهرت إلى جانب بيئة البخلاء بيئة واضحة الملامح أساسها العيّابة"[3]، والعيّابون هم الذين يتناولون عيوب الناس وينشرونها . ويرتكز على ما جاء في رسالة سهل بن هارون، فيها يردّ به على أبناء عمومته، عندما يعيبون مذهبه في الاقتصاد أو البخل، مردّدا كلمة (عبتموني)، في أكثر من فقرة من فقرات رسالته، ويأتي بأسماء وأقوال أكثر الذين يعيبون الناس في كتاب البخلاء، من أمثال:

---

(1) ينظر: صورة البصرة في بخلاء الجاحظ: 71-73.

(2) نفسه: 74.

(3) نفسه: 78.

أبي الفاتك، والجارود بن أبي سبرة، والجماز، وأشهرهم تمام بن جعفر [1]، وغيرهم، وقد استشهد بقول تمام بن جعفر، عندما "شكا أحدهم عدم القدرة على المشي، قال له: وكيف تمشي وقد جعلت في بطنك ما يحمله عشرون حمّالاً، وهل ينطلق الناس إلاّ من خفة الأكل؟" [2]، ويخلص أخيراً إلى أنّ كتاب البخلاء "مبني أساساً على العيابة والعيّابين"[3]، وبهذا عدّ الجاحظ نفسه من أكبر العيّابين في عصره، مع أنّه يقول من قبل بـ"أنّ الكتاب مبني أساساً على السخرية الهادفة" [4]، ويقول في مكان آخر: "إنّ الكتاب مبني أساساً على البخل والبخلاء" [5]، وكأنّ العيّاب والساخر والبخل والبخلاء شيء واحد. وبهذا تكون للكتاب أسس مختلفة، لا أساس واحد!

إنّ هذه الحالة (حالة ورود ذكر العيابين في كتاب البخلاء)، جديرة بالاهتمام، يسلّط الضوء على الصراع الدائر بين البخيل وغيره، أو بين البخيل والأكلة، وكيفية التعامل فيما بينهم، ونظرةِ المجتمع إلى كلّ منهم. فقد أجلى الجاحظ عن وجهة نظر كلّ من الطرفين، وتركهما يبديان آراءهما بكلّ حرية ودقة، دون الانحياز لطرف على آخر، وسمح لهما بأن يدافعا عن آرائهما. ولكن بخصوص ذكر بيئة العيّابين على لسان كاتبنا، فلا نرى لها تميّزاً بهذا الشكل الواضح، كأن تكون لنا بيئة للبخلاء وأخرى للعيابين، وهكذا، وحيثما يوجد بخيل أو أكول، فقد يوجد عيّاب أو ساخر منهما، وإلاّ فكيف نهتدي إلى وجودهما.

-المكدّون:

ومن الطوائف التي يسلّط الضوء عليها، طائفة المكدّين، الذين احترفوا الاستجداء وسؤال الناس، عن طريق الاحتيال. وأبرز شخصياتهم (خالد بن يزيد) مولى المهالبة، وهو المعروف بخالويه المُكدّي، الذي ترأس هذه الطائفةَ التي جمعت في طيّاتها أنواعاً من المحتالين الذين عرفوا بأسماء حيلهم، فمنهم المخطراني والكاغاني والقرسي

([1]) ينظر: صورة البصرة في بخلاء الجاحظ: 79- 83.

([2]) نفسه: 83.

([3]) نفسه: 86.

([4]) نفسه: 42.

([5]) نفسه: 118.

والمشعب والعواء والإسطيل والزيديّ والمستعرض والمقدس و...، وكان من غلمانه أبو سليمان الأعور وأبو سعيد المدائني اللذان لم يفصّل الجاحظ فيهما القول، وقد صرّح خالد بن يزيد بقوله: كنت كاجارَ في حداثة سنّي [1]، ويرى الحاجريّ أنّ كاجار هنا "صورة من كلمة (غجر) التي تطلق الآن على النور كاسم من أسمائهم الكثيرة" [2]، وهم الذين ليس لهم موطن محدد كمدينة البصرة مثلاً، ولا نسلم بأنّه يمثّل مدينة البصرة، وقد يمثّل عصراً، لأنّه يتحدّث بصيغة الغائب، وهو الآن مولى المهالبة، فقد يكون تخلّى عن هذه الحرفة، التي جنى بوساطتها مقداراً طائلاً من المال، وهو الآن يوصي ولده بالمحافظة عليه لأنّه لم يحصل عليه بسهولة، إنّه جاب الآفاق والمدن والقارات، حيث بلغ في البر منقطع التراب وفي البحر أقصى مبلغ السفن، وباشر صناعات مختلفة واتصل بصعاليك الجبل ورؤوس الأكراد و...الخ، ويعِد واثقاً بقوله: "أنا لو ذهب مالي لجلست قاصاً أو طفت في الآفاق كما كنت مكدياً، اللحية وافرة بيضاء..." [3]، ويظهر من كلامه هذا أنّ الكدية تكون في الآفاق وليست في مدينة بعينها. وهناك شيء آخر يجب أن ننبّه إليه، هو أنّ القص كان يتخذ وسيلة لجلب المال وربحه كان أكثر من التكدية، إن لم يكن هذا الكلام تعريضاً بالقصاصين من قبل الجاحظ الذي لا يبدو أنّه ينظر إليهم بإيجابية.

-الحمقى والمغفلون وأصحاب النوادر:

ويورد لنا هاني العمد بيئة أخرى باسم (الحمقى والمغفلين وأصحاب النوادر) [4]، فيبدو أنّه يستعجل في استكمال البيئات المختلفة فيوردها مجتمعة لا واحدة تلو الأخرى، كما كان يفعل في بداية الكتاب، ولا يكتفي بذكر هؤلاء الثلاثة، بل يضيف

([1]) ينظر: البخلاء: 46- 53. صورة البصرة في بخلاء الجاحظ: 87-89.

([2]) البخلاء: (تعليقات طه الحاجري): 307.

([3]) البخلاء: 49.

([4]) ينظر: صورة البصرة في بخلاء الجاحظ: 101.

الطماعين كـ(أشعب والغاضري)، وهما من أصحاب النوادر، مدنيّان وليسا بصريين [1]، فيذكرهما المؤلف على أنّهما يمثّلان البصرة.

يبدأ الكاتب هذا العنوان بذكر ثلاثة أشخاص ورد ذكرهم في مقدّمة البخلاء، وهم (خبّاب، وجهجاه، وصحصح)، وهم من أصحاب الأفكار الغريبة، كالمزدكية، في شيوعية الجنس، والسفسطة في وضع المبادئ الأخلاقية موضع الجدل كتفضيل الكذب على الصدق، وإنكار الحياة العقلية وتفضيل الغباء على الفطنة وحياة الحيوان على الإنسان، فيحيل الجاحظ أخبارهم إلى كتاب له باسم (المسائل) ولا يذكر قصصهم أو نوادرهم في البخلاء[2]، ويقول هاني العمد بحقّهم: "نستطيع أن نسلك هؤلاء الثلاثة في نطاق الحمقى والمغفلين، وذلك على الرغم من أنّ بعض الباحثين قد سلكهم في سلك المتكلمين وأصحاب الجدل والمناظرة،... ومن أصحاب النوادر" [3]، وواضح أنّ الكاتب هنا يصدر عن موقف أخلاقي في حكمه هذا، أو قومي لأنّ الجماعة ممن ينسبون إلى الشعوبية. إلاّ أنّنا نرى عندهم من آراء يعتقدها كثيرون ولها أصحاب ومذاهب فكرية وإن نعدّها منحرفة، لكنّهم يصدرون عن وعي وقصد وليس عن غباء أو حمق وعدم الفطنة لما يدّعون. وعليه يمكننا الجزم بأنّهم يشكّلون حالة تأريخية واجتماعية وسياسية، وبصْرية أيضاً، فيجب النظر إليهم من هذا المنظار.

ونلتقي هنا بملحظ تأريخي بعيداً عن (المنهج التحليلي) الذي كان يدعيه، دون أن يكمّل أركانه، وهو قوله: "ويظهر أنّ النادرة والفكاهة والظرف والتظرف، كانت لها أسواق رائجة في البصرة في القرنين الثاني والثالث الهجريين" [4]، بدليل الأسماء الكثيرة التي يذكرها الجاحظ للذين عرفوا بهذه الأنواع من النوادر الحارة والباردة أيضاً، وإنّ بعضهم كان يتجر بها، من خلال دعوة السراة لهم لقاء أعطيات، مثل: جمّين و

([1]) ينظر: البخلاء: 379، 405. نثر الدر، أبو سعد منصور بن الحسين الآبي ، ج1، وزارة الثقافة– دمشق، 1997م: 333.

([2]) ينظر: البخلاء: 4–5، وينظر التفصيل في شرح المحقق: 257–258.

([3]) صورة البصرة في بخلاء الجاحظ: 105.

([4]) نفسه: 105.

مزيد [1]، دون أن يذكر طبيعة العصر، والأشخاص والبيئة، أو ما الذي جعل هذا السوق رائجة بهذا القدر الذي يذكره.

-بخلاء البصرة:

ويعود بنا الكاتب إلى عنوان آخر وهو: (بخلاء البصرة في بخلاء الجاحظ)، الذي كان من الواجب أن يكون له الأولوية، لكنّه أخّره، لأيّ سبب من الأسباب.

تحدّث أولاً عن سبب اختيار الجاحظ لهذا الموضوع، وهو لاعتباره ظاهرة إنسانية، وبصرية أيضاً، وغايته تتعدى الإضحاك إلى انتقاد فئة بعينها و إصلاحها، واختياره للبصرة جاء لاعتبارات شخصية أو أخلاقية، ولتكون مدينة البصرة أنموذجاً للمدن العراقية، التي استشرت فيها البخل [2]، وبهذا يُفقد البصرة خصوصيتها، كونها مدينة وليدة وثرية، على الموقع الجغرافي المتميّز بالتنوع الثقافي والعرقي والطبقي، وغيرها.

ويبدأ بتعداد البخلاء المعروفين بنوادرهم في مدينة البصرة، كالحزامي، وجُمّين والهيثم بن مطير وغيرهم من الأحياء أو الذين ماتوا [3] من أصحاب الفكاهة والعبث، مستشهداً بأسمائهم وتعريف الجاحظ بهم في مذهبهم في البخل.

ونلاحظ هنا اقتران ذكر البصرة بالمدن الأخرى كـ(مرو، والأبلة) من أكثر المدن بخلاً. والبخلاء بالكرماء، وإلحاق الزهاد بالكرماء، كأبي العاص أنموذجاً للكرم وابن التوأم للبخل في رسالتيهما المتبادلتين، ومن الزهاد الحسن البصري أنموذجاً للزاهد الكريم وكذلك عامر بن عبد قيس وبكر بن عبد الله المزني ويزيد بن أبان وعمرو بن عبيد، وصفوان بن محرز وغيرهم، والبخلاء الجدد كالأصمعي وغيره والجاهليين كثوب بن شحمة العنبري وكعب بن أمامة وعروة بن الورد، والحجازيين من المدنيين وغيرهم[4]، في إشارة واضحة إلى غياب المنهج في البحث والمعالجة.

وجاءت هذه الازدواجية في إيراد ذكر الزهاد والعباد والصالحين في الصف المقابل للبخلاء، من قبل الجاحظ، لـ"يقيم الدليل على أنّ البصرة لم تكن بيئة بخلاء فحسب،

([1]) ينظر: صورة البصرة في بخلاء الجاحظ: 107.

([2]) ينظر: نفسه: 116-117.

([3]) ينظر: نفسه: 118- 119.

([4]) ينظر: نفسه: 125-139.

وإنّما هي بيئة زهد وتبتل" (1)، على حد قول الكاتب. فهذا هو الركن الثاني من أركان المنهج التأريخي، في دلالة النص على البيئة التي أنتجته، أو تأثر بها.

-الرواة والقصاص:

ويذكر الكاتب بيئة أخرى، وهي بيئة (الرواة والقصاص) في مدينة البصرة، التي انعكست على الجاحظ وكتبه، وكان من مهام أفرادها نقل الأخبار والأنساب والسير والقصص والشعر واللغة وغيرها، ومن كبار الذين اعتمد عليهم الجاحظ من الرواة، الأصمعي وأبو زيد وأبو عبيدة، وغيرهم، ولا يكتفي بالذين ذكرهم الجاحظ في البخلاء، فيورد أسماء كثيرٍ من الرواة الذين يذكرهم الجاحظ في كتبه الأخرى أو في شروحات كتاب البخلاء، من أمثال المازني والسجستاني والرياشي وأبي الجاموس وغيرهم (2)، ومن القصاص عامر بن عبد قيس، وهرم بن حيان*، وبكر بن عبد الله المزني المدني الذي كان لصيقاً بالبصريين، ويزيد بن أبان الذي كان فارسياً، وأبو كعب الذي كان يأخذ الصدقة من قصصه، وعبد الأعلى، ومطرف بن الشخير (3)، ويذكر من بين هذه البيئات (بيئة الأعراب القريبة من البصرة والمربد وأسواق البصرة، والمسجد والكتاتيب) (4)، لتلقي الأخبار أو المرويّات بشكل عام، فنقترب هنا شيئاً من صورة البصرة من زوايا مختلفة.

ويختم هذا العنوان بالحديث عن أسلوب الجاحظ في روايته عن هؤلاء الأشخاص، وغيرهم، كأن يوثق ما نقله إلى شخص معين أو مجهول عن طريق الإسناد والرواية عن غيره، وهكذا (5)، وقد لا نفيد منه شيئاً، في استجلاء جانب ولو بسيط من صورة البصرة، التي كُتب هذا الكتاب من أجلها.

---

(1) صورة البصرة في بخلاء الجاحظ: 139.

(2) ينظر: نفسه: 139-141.

* لم نعثر على اسم هرم بن حيان في كتاب البخلاء.

(3) ينظر: صورة البصرة في بخلاء الجاحظ: 147-150.

(4) ينظر: نفسه: 145 - 146 .

(5) ينظر: نفسه: 154- 157.

-حياة البصريين وصناعاتهم وحرفهم:

أمّا ختام الكتاب فكان عن (حياة البصريين وصناعاتهم وحرفهم)، وقد عني بتصوير الجاحظ للوسط الاجتماعي و أخلاق الناس وممارساتهم اليومية وصناعاتهم وحرفهم. فيشير الكاتب إلى اهتمام الجاحظ بالحياة الشعبية، ومساهمات البدو والأعراب بالنشاط الثقافي، مع عدم وضوح الحياة العائلية البصرية إلاّ فيما يخص بعض عادات الزواج وكسوة الابنة وقت الزواج(1).

فيذكر الأدوات التي كانوا يستعملونها كالمسرجة والملحفة والطيلسان والجبة والقلنسوة وغيرها، وهناك إشارة إلى التباين بين الأثرياء والفقراء فيما يستعملون مثل: المرقشيا الكبريتي غالي الثمن، و عراجين الأعذاق للنار(2)، وإلى غيرها من الأدوات و الملابس وأنواع الأطعمة والأدوية للعلاج أو طرق التنجيم والعرافة، وأثر البيئة على المرض كالحرّ الشديد الذي يؤدي إلى البرسام أو إلتهابات في الرأس و الصدر والرئة (3)، وبعض الحرف الصناعات كالصرافة وصنع الأواني كالجرار والجام والنعال، (...) ومركوباتهم ومأكولاتهم ومعاملاتهم المالية وعملاتهم، ونظامهم في التأجير أو العلاقة بين المؤجر والمستأجر (4)، وغيرها، مما يجعلك ترى الاختلاف الطبقي وتفاوت مستوياتهم الثقافية والمعيشية حيناً، أو البدو والحضر، أو بتعبير آخر: التقابل الذي بحثناه عند الكلام عن أسلوبية الصورة.

وأمّا بخصوص إيحاءات الصورة أو صورة البصرة، فإنّنا نقف هنا أمام مشهد من الصور المتفرقة والجزئية، تعود من خلالها إلى الصورة الكلية لمدينة البصرة أو بالأحرى للمجتمع البصري، في كثير من جوانبه، وأمّا بخصوص الألفة التي قد نتلقاها من الصور أو النفرة، فإنّ الجاحظ يجمع بينهما، في صورة البخل التي يعرضها مقابل صورة الكرم مثلاً، أو صورة المسجد التي تدعو إلى الألفة والمسجديين البخلاء الذين يظهرون كحالة تدعو إلى النفرة في استغلالهم لأجواء المسجد (المقدّس) لتدارس البخل

---

(1) ينظر: صورة البصرة في بخلاء الجاحظ: 160-161.

(2) ينظر: نفسه: 162-163.

(3) ينظر: نفسه: 163-168.

(4) ينظر: نفسه: 169-180.

(المنافي لهذا التقديس)، أو الثنائيات الأخرى التي نلمسها وهي ماثلة في صورة البصرة، كالبدو والحضر، أو حالة الأعراب والرواة، أو المربد والأسواق والمدينة التي تذكّرنا بأسواق مكة القديمة، أو العرب والفرس، أو البصرة والمدن الأخرى كالأبلة، إلى غير ذلك من الإيحاءات النفسية والجمالية في المكون المكاني لمدينة البصرة بكافة جوانبها التي ذكرت في كتاب البخلاء.

2-صورة المجتمع العباسي في كتاب البخلاء للجاحظ:

-البيئة الاجتماعية في عصر البخلاء.

كتب الدكتور علاء الدين رمضان السيّد هذا البحث ، وقسّمه على ثلاثة فصول، خصّص الفصل الأول فيه للبيئة الاجتماعية في عصر البخلاء، وفي الفصل الثاني يتحدث عن الأنظمة المدنية في ذلك العصر، والفصل الثالث، يختص بالحالة الثقافية والفكرية في المجتمع العباسي.

يجدر القول بأنّ البحث غنيّ بمواضيعه، وكثرة العناوين التي يتداولها، ففي الفصل الأول مثلاً ؛ يأخذ في طياته أكثر من مائة عنوان، في حدود ست وستين صفحة، فيستخرج منها الباحث دلالات على البيئة الاجتماعية؛ كالتفاوت الطبقي، والجانب الثقافي، والسياسي، والمجالس، والدعوة إلى الطعام عند العرب والفرس، والطعام وآدابه وعاداته، والأواني المنزلية، وترشيد استخدام الماء، والطب، والأمراض وأنواعها، وهيئة الملابس، و المنازل والأنظمة المجتمعية أو الأسرية داخلها، وانهيارها بالحرائق وبسوء التدبير وغيرهما، وتأجيرها، ونظام الصرف الصحي، والتنظيمات الأسرية، والمرأة، والزواج، والفراق، والتربية و تربية الخدم [1]، وغيرها، ويأتي بالأدلة من كتاب البخلاء لوجود هذه الحالات.

-الأنظمة المدنية:

وفي الفصل الثاني، الذي لم يتجاوز أربعاً وعشرين صفحة، يتحدّث عن الأنظمة المدنية، كالتقسيم الإداري للدولة، ونظامها الإداري كالشرطة والمسجد، وقلاقل الدولة من قبل الأمويين والشعوبيين والمجرمين المحتالين؛ كاللصوص وصعاليك الجبال

([1]) ينظر: صورة المجتمع العباسي في كتاب البخلاء للجاحظ: 367- 432.

وزواقيل الشام وزط الآجام ورؤوس الأكراد ومردة الأعراب وفتاك نهر بط وذبّاح ي الجزيرة والقطرية وجرائمهم كالسرقة وقطع الطريق والرشوة. ونظام العقوبات والسجون والمال والتجارة والأسواق والباعة الجائلين والمبادلة والديون، ويأتي إلى ذكر الحيوانات كالبرذون والبغال والحمير والجمال، والطيور، وتربية الحيوانات والمجازر والصيد البري[1]، وذكر الحيوانات والطيور هنا غريب عند إقحامه بالأنظمة المدنية.

-الحالة الثقافية والفكرية:

وفي الفصل الثالث يتحدّث عن الحالة الثقافية والفكرية، ولم يتجاوز أكثر من تسع صفحات، وكان قد تحدّث في الفصل الأول عن الجانب الثقافي ولم يكمّله وربّما تعمد ذلك ليجعل منه فصلاً كاملاً، للتنظيم الشكلي فقط، فجاء الفصل بهذا الحجم الصغير، وكان من الأجدر أن يكون ملصقاً بالفصل الأول.

يتحدّث الباحث هنا عن الولوع بالكتابة وعلم الكلام وثقافة اليونان وأثرها والأفكار المذهبية كالقدرية والجبرية والمعتزلة والشيعة، والمذاهب غير العربية كالشعوبية ومذهب رجلين باسم صحصح والجهجاه، والزنادقة، والميثولوجيا والخرافات، والمعتقدات، والخواتم المنقوشة [2]، ولم يذكر دليلاً من كتاب البخلاء على وجود ذكر للخواتم المنقوشة.

-أليجورية كتاب البخلاء:

وقد حاول (علاء الدين رمضان السيّد)، النظر إلى كتاب البخلاء بوصفه كتاباً يتوافر على مبادئ أليجورية، وخصص لها عنواناً مستقلاً باسم: (أليجورية كتاب البخلاء)، فيقول بأنّنا "لن نستطيع أن نبحث عن صورة المجتمع العبّاسي، في ذلك الوقت، دون أن نأخذ في الحسبان ذلك البعد الإشاري" [3] الذي يهدف إليه الجاحظ في كتابه، وله دور رئيس في أيديولوجية الكتاب وخطابه الثقافي، وهو عنده "يهدف إلى أمور إشارية محددة"[4]؛ فيجمع بين الهدف من تأليف الكتاب والإشارات الموجودة فيه،

([1]) ينظر: صورة المجتمع العباسي في كتاب البخلاء للجاحظ: 433- 456.

([2]) ينظر: نفسه: 456- 464.

([3]) نفسه: 363-364.

([4]) نفسه: 364.

لكنّ ما يحدده يمثّل هدف الكتاب، وهو عنده –وكما ذكر من – : استرضاء العباسيين بالانتقاص من الأمويين، وانتقاد الشعوبيين، والتعويل على ما ساد المجتمع من روح الطمع والبخل والاكتناز، وانهيار قيم السماحة والتكافل الاجتماعي وتفشي الطبقية، والنوال من بعض أصحاب الجاحظ كالكندي وثمامة، والبعد الكاريكاتوري [1] أيضاً، ولو أنّ هذا البعد الأخير يبدو غريباً ومقحماً ع لى الأبعاد الأخرى، فيبدو من خلاله كتابُ البخلاء كأنّه فنّ أو أداة من أدوات الجاحظ في إبراز الأبعاد التي يهدف إليها. وما أشار إليه–أيضاً– من التعويل على ما ساد المجتمع من روح الطمع، والنوال من بعض أصحابه، وهذه الأمور تدخل ضمن الأمور الإشارية، لأنّ الجاحظ هنا، تناول حالة البخل في المجتمع مباشرة وذكر أصحابه بأسمائهم. ونودّ أن نشير إلى أنّ طه الحاجري ذكر هذه الأمور الإشارية في مقدمته لـ(البخلاء)، وأضافها إلى الذين سبقوا الجاحظ في الكتابة عن البخل والبخلاء، لأنّه يرى أنّ الجاحظ خرج من هذه الغايات إلى الغاية الفنية [2]. وبهذا نكون باحثين في إيحاءات الصورة أكثر مما نبحث في الصورة نفسها صورة المجتمع العباسي، التي يحاول الكاتب أن يتناولها.

يجعلنا الكاتب هنا أمام معضلة إيجاد المقابل العربي لكلمة (الأليجوري)، التي تعني الإشارة عنده، كما نفهم من كلامه. في حين اعترف الدكتور محمد عصفور بأنّه عجز عن الاهتداء إلى كلمة مقابلة لها، مع أنّها شائعة جداً في النقد الأدبي [3]. ونحن نستبعد أن تكون بمعنى الإشارة، التي هي المقابل لـ(sign). لأنّنا نمتلك شبكة من الإشارات المختلفة، واللغة تعتبر نظاماً من الإشارات ضمن هذه الشبكة [4]، إذن فالإشارة مدلولها عام، فهناك إشارات لسانية وأخرى غير لسانية يمكن أن تطلق عليها.

([1]) ينظر: صورة المجتمع العباسي في كتاب البخلاء للجاحظ: 364.

([2]) ينظر: البخلاء: 28–32.

([3]) ينظر: مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة 110– الكويت، 1990م (كلمة المترجم): 7.

([4]) ينظر: علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية– بغداد، 1985م: 34.

لا بدّ من الإشارة إلى أنّ (أليجوري) جاءت من الأصل اليوناني وهي تعني التكلم مجازاً أمام الناس، فإنّها تتكون من كلمة (allos) بمعنى الآخرين، و(agorein) أي التكلم جهراً لأنّ (agora) تعني الملأ، ويجدر التأكيد على أنّ جذور الأليجوري تعود إلى الكتابات الفلسفية واللاهوتية، لقدامى اليونان والرومان [1]، وقد تضاربت المعاجم الأدبية والنقدية في تحديد معناها أو إيجاد المقابل الدقيق لها، فأكثرهم قال بأنّها تعني (المجاز) [2]، ويفسر إبراهيم فتحي قوله (المجاز) ويميّزه من المجاز البلاغي، بأنّه "طريقة في العرض يرمز شخص أو حدث أو فكرة مجردة لنفسه ولشيء آخر معاً(...)، فهناك معان موسعة تحت السطح ، التي تمتلك تصورات خُلقية أو روحية أكبر دلالة من الحكاية نفسها تجعل الشخصيات رموزاً لأشياء أخرى" [3]. وقال آخر بأنّها تعني (الترميز) كما عند عبد الواحد لؤلؤة، ويعدّ "الترميز من المجاز الذي يقوم على توسيع الاستعارة حتى تخرج عن حدود الجملة فتصبح حكاية تطول أو تقصر" [4]، ويفسّر ذلك بالإكثار من الرمز كالخرافة والمثل، كما في القصص على لسان الحيوان*، وكذلك الكوميديا الإلهية لدانتي، وغيرها، ويقول في مكان آخر: بأنّها اسم (الحكاية الرمزية في الرواية والمسرحية) أو صفة لهذا النوع من الأعمال التي كانت ترمي إلى تقديم التفسير المسيحي لتأريخ العالم، أو إعطاء درس خلقي [5]، هذا ويعلي البعض من شأنها ويعتبرها وسيلة الفن الأساسية، وعند كولرج ليست أكثر من ترجمة الأفكار المجردة إلى لغة الصور التي هي بدورها ليست أكثر من تجريد للمحسوسات [6]. وبذلك تكون أية صورة تعبيراً أليجورياً. وهكذا لا نستطيع أن نهتدي

([1]) ينظر: إشكالية التعددية في المصطلح النقدي/ مصطلح (allegory) نموذجاً، د. إلياس خلف، الموقف الأدبي، العدد 417، دمشق، 2006م: 75.

([2]) ينظر: المعجم الأدبي: 237.معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: 333. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:310.

([3]) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 310- 311.

([4]) موسوعة المصطلح النقدي: 367.

* مثل مزرعة الحيوانات لـ(جورج أورورويل)، وقصص إيزوب.

([5]) ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الأول: 151، 390.

([6]) ينظر: مفاهيم نقدية: 226، 108.

إلى ترجمة عربية محددة للأليجوري، لأنّ كلاً من الكلمات (المجاز والترميز أو الحكاية الرمزية) لها حقلها الخاص بها، لا تصلح أن تكون مقابلاً لهذه الكلمة، ولكنّه يمكن لنا أن نأخذ تصوراً واضحاً نوعاً ما من الشروحات التي قدّمها هؤلاء الكتاب الذين استشهدنا بأقوالهم، وهو أنها القصة التي تحمل دلالات أخرى مع دلالتها الحقيقية، أي إنّنا نصل إلى تفسير لظاهرة الأليجورية عن طريق القصة، لا الكلمات المفردة أو الجملة، فعندما يتكلّم القاص على شيء معيّن فيكون الكلام على شيء آخر في الوقت نفسه، والغاية الكبيرة منها استفادة الدرس الأخلاقي وغيره، بانتقاد ما يسود في المجتمع من القيم المنحرفة والمجافية للأخلاق الحميدة، أو أية حالة أخرى كالحالات النفسية والفكرية والدينية والسياسية، وغيرها.

وهكذا وجدنا أنّ الباحث دخل في الموضوع عن طريق النقد، وكان من المتوقع أن يتحفنا ولو ببعض ما جاء في كتاب البخلاء من أليجوريته، فاكتفى بالأبعاد التي ذكرها، فيظهر لنا أنّ إطلاق أليجوري عليه، قد يكون مأخوذاً من بحوث أخرى من قبل الباحثين الآخرين، وقد خرج فيما بعد في تحليلاته بصورة تأريخية عن المجتمع العباسي في عصر الجاحظ، وكأنّه ينظر إلى كتاب البخلاء وثيقة تأريخية شاهدة على هذا العصر.

فإذا ما غضضنا الطرف عن التعقيبات التي يقدّمها الجاحظ عند انتهائه من بعض قصصه –التي قد تمسح عليها طابع المباشَرة– نجدها مليئة بالبعد الأليجوري، ولا نتكلّف كثيراً من الجهد للوصول إليه. وقد صرّح في المقدّمة بذلك، بأنّه يريد الوصول إلى هدف من خلال قصص البخلاء، فيقول على لسان سائل مفترض: "فبيّن لي ما الشيء الذي خبّل عقولهم وأفسد أذهانهم وأغشى تلك الأبصار ونقض ذلك الاعتدال" [1]، ويقول مجيباً: "فأمّا ما سألت من احتجاج الأشحاء ونوادر أحاديث البخلاء، فسأوجدك ذلك في قصصهم –إن شاء الله تعالى– مفرّقاً، وفي احتجاجهم مجملاً" [2]، إذ يجعل قصصه وسيلة للوصول إلى الهدف المنشود، وهو الإجابة عن

([1]) البخلاء: 2.

([2]) نفسه: 5.

الأسئلة الكثيرة التي وجّهت إليه من السائل، بالقصص. وهذا لا يعني أنّه يريد الوصول إلى النوادر والاحتجاجات، فقط، بل يعني أنّ قصصه تحمل دلالات مختلفة أيضاً.

يقول الجاحظ في قصة ديكة مرو ، مثلاً؛ "لم أرَ الديك في بلدة قطّ إلاّ هو لافظ، يأخذ الحبة بمنقاره، ثمّ يلفظها قدّام الدجاجة، إلاّ ديكة مرو، فإنّي رأيت ديكة مرو تسلب ما في مناقيرها من الحبّ"[1]، هذه هي صورة دِيَكة مرو، تختلف عن الدّيك الذي يضرب به المثل في السخاء، فعلى العكس من ذلك، أصبح ت يضرب بها المثل في البخل، وهذه الحقيقة ليست ما يقصد بالقصة، وهناك قصّة أخرى تكمّل هذه القصة، فيقول راويها: "كنت عند شيخ من أهل مرو، وصبيّ صغير له يلعب بين يديه، فقلت له إمّا عابثاً وإمّا ممتحناً: أطعمني من خبزكم، قال: لا تريده هو مرّ، فقلت: ف اسقني من مائكم. قال: لا تريده هو مالح. قلت هات لي من كذا وكذا. قال لا تريده هو كذا وكذا. (...) فضحك أبوه وقال: ماذنبنا؟ هذا من علّمه ما تسمع؟" [2]، فيفسّر المؤلف قصّته بقوله: "يعني أنّ البخل طبع فيهم وفي أعراقهم وطينتهم"[3]، فيأخذ به شطراً من جمال إيحاء القصة على شاكلة كثير من القصص القديمة، إلاّ أنّه يبقى منه جانب أهمّ، هو أنّ الكاتب لجأ إلى القصة للتعبير عن الحالة المذكورة، ولو بشكل بسيط، فعندنا قصة تحمل دلالة حقيقية وأخرى مجازية.

ونلقى قصصاً أخرى فيها يتفرّد الرجل بنوع من الأكل دون عياله، كقصة صاحب قطعة الجبنة، عندما مات أتوا بها إلى ابنه، فعندما وجد حفرة في وسطها تعجّب من إسراف والده، فقال ما كان والدي ليمسح الجبنة باللقمة، بل كان يجب أن يشير إليها من بعيد باللقمة ومن ثمّ يناولها في فيه[4]. وعلي الأسواري استلب اللقمة من يد الأمير عيسى بن سليمان بأسرع من خطفة البازي وانكدار العقاب [5]، فهذه القصص تثبت

([1]) البخلاء: 18.

([2]) نفسه: 18.

([3]) نفسه: 18.

([4]) ينظر: نفسه: 131-132.

([5]) ينظر: نفسه: 69.

بخل أصحابها على عوائلهم، والاستئثار باللقمة على الأصحاب، فحالهم لم تكن بأحسن من حال الديكة، وهكذا تلتقي الصورة الإنسانية بغير الإنسانية.

كذلك يزخر الكتاب بالصور المختلفة، فمنها ما يحمل البعد الديني، كقصص المسجديين [1] الذين كانوا يجلسون في المسجد فيتدارسون البخل الذي كانوا يسمّونه الصلاح، وأصحابه بالصالحين، ومنها ما تحمل البعد الديني مع القومي، كقصص الخراسانيين التي أخذت نصيباً وافراً من الكتاب، ومنها القصة التي يقول الجاحظ فيها: "ورأيتُ أنا حمّارة منهم، زهاء خمسين رجلاً، يتغدّون على مباقل بحضرة قرية الأعراب، في طريق الكوفة، وهم حجّاج، فلم أرَ من جميع الخمسين، رجلين يأكلان معاً، وهم في ذلك متقاربون، يحدّث بعضهم بعضاً." [2]، فهؤلاء الحجاج، الذين اجتمعوا في الكلام وافترقوا في الأكل، تأكيد على أنّ الدين لم يتجاوز الجانب الشكلي من حياتهم، فكان من الواجب أن تكون لمناسبة الحج تأثير فيهم، فتغيّر حالة البخل والاستئثار بالطعام عندهم. وكذلك في الصور الأخرى لصور البخل، أصبح الطعام الهمّ الرئيسي للناس في المجتمع الذي يتكلّم الجاحظ عليه، وفي تلك الفترة التي كان يعيشها، ومن أشهر الصراعات هو الصراع بين المضيف والضيف، وقلّة ما يقدّمه لهم من الطعام ومراقبته لهم حين يأكلون[3]، وهكذا.

ومن الصور التي تحمل الدلالات السياسية، نقرأ قصص سليمان بن عبد الملك، ومعاوية، وهشام بن عبد الملك فنرى جانباً بسيطاً من المجتمع الأموي. ورسالة سهل بن هارون. وقصة الحزامي كاتب مويس وابن أبي دؤاد. ومن أخلاق الأكل، قصة قاسم التمّار، الذي هو نموذج في القذارة هو وابنه إبراهيم، على موائد غيرهم فما كان لأحد حظ في الطيبات عندما يتقابلون معهم على الخوان[4].

([1]) ينظر: البخلاء: 29.

([2]) نفسه: 18.

([3]) ينظر: نفسه: 38، 44، 54، 67...

([4]) ينظر: نفسه: 149، 150. 9. 59. 198-199، 68.

المبحث الثالث

صورة الآخر

- **صورة الآخر في التراث العربي:**

تشير صورة الآخر إلى الدراسة التي تتناول صورة شعب عند شعب آخر، وكيف تمثلت صورة هذا الشعب عند هذا الآخر، وكيف انتقلت إليه. وتظهر الدراسات أنّها مهما كانت دقيقة لا تكون بعيدة عن النوازع التي تساعد على تكوين تلك الصورة، لأنّنا ننظر إلى الآخر من منظورنا ومن مخلّفاتنا الثقافية والعرقية والسياسية، وغيرها، لنُظهر تفوقنا على الآخر في حالات كثيرة، أو نُظهر إعجابنا بالآخر، انطلاقاً من شعورنا بالنقص تجاه الآخر، أو غيرهما.

تناولت الدكتورة ماجدة حمود، في كتابيها؛ (مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن) و(صورة الآخر في التراث العربي)، صورة الآخر، وعدّتها فرعاً من فروع الأدب المقارن [1]، وزادت في الكتاب الثاني قولها: بأنّها "أحد فروع الأدب المقارن، وهي تحتاج مثله إلى أدوات الناقد من معرفة بالعلوم الإنسانية(...) والمناهج النقدية الحديثة..."[2]، فانتقلت بنا من ميدان الأدب المقارن إلى ميدان النقد، حين تقول بأنّ أداتها أداة الناقد، كالمناهج النقدية. ولكن عند مشاهدة التطبيق عندها نجد أنفسنا أمام مبحث نقدي فقط، وليس الأدب المقارن، لأنّها (صورة الفرس في كتاب البخلاء) [3] في الكتاب الأول، و(صورة الآخر لدى الجاحظ، في كتاب البخلاء) [4]، في الكتاب الثاني، ولا تقارنها بأدب أو أديب آخر، وقد تأتي على ذكر بعض جماليات القصة في

([1]) ينظر: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، د. ماجدة حمود، اتحاد الكتاب العرب–دمشق، 2000م: 106. صورة الآخر في التراث العربي، د. ماجدة حمود، منشورات الاختلاف ، ط1، الجزائر، 2010م: 9.

([2]) صورة الآخر في التراث العربي: 9.

([3]) ينظر: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن:123.

([4]) صورة الآخر في التراث العربي: 33

كتاب البخلاء، مثل: الفضاء ورسم الشخصية والمرح والهزل وجمالية اللغة والحوار [1]، التي تدخل مجال النقد الأدبي.

نرى –بداية– التغيير الذي طرأ على العنوان في الكتاب الثاني، إذ تحوّلت كلمة (الفرس) إلى (الآخر) في العنوان الرئيس، وبقيت في العنوان الفرعي أي: (الفرس)، كي تنسجم عناوين بقية الكتاب إذ جاءت عناوين فصوله الأخرى باسم (صورة الآخر)، ولم تقتصر موضوعاته على الفرس فقط، فأصبحت صورة الفرس جزء اً، بعد أن كانت كلاً في الكتاب الأول، في حين كان يبدو على الفصل الذي تناولت فيه صورة الآخر في الكتاب الأول ، نوع من الغرابة، فنرى هذا العنوان إلى جانب العناوين مثل: تأثير أسطورة بغماليون في الأدب العالمي والعربي، (بين توفيق الحكيم وبرناردشو)، والأثر الإسلامي في الأدب الغربي، (أثر حي بن يقظان في روبنسون كروزو)... ونرى في تطبيقاتها، أنّها تتناول كتاباً واحداً وأدباً واحداً وهو كتاب أو أدب الجاحظ، فقط، ولم تتطرق إلى انعكاساته على الأدب العربي، فاكتفت بذكر كيفية تصوير الجاحظ للفرس، اعتماداً على (معايناته) الشخصية، وتطبيقاته العملية في أرض الواقع، ولو نظرنا إليها بمنطق التأثير والتأثر، يكون الجاحظ قد تأثر بالسلوك الشخصي للفرس، لا بكتاب معين من كتبهم أو بأدبهم بشكل عام.

نجعل مرتكز دراستنا على الكتاب الثاني الذي هو بمثابة النسخة المصلّحة أو المعدّلة للكتاب الأول، إذ بدأته بتمهيد بمحتوى المقدمة، كسبب اختيار الموضوع والمنهج المتبع في الدراسة [2]، والتمهيد باسم (مقدّمة) للتعريف بمصطلح دراستها [3]، أي دراسة صورة الآخر، وقد يكون هذا خطأً مطبعياً، ولكنّه أفضى بالكتاب إلى أن يظهر بشكل يظهر عليه نوع من الخلط المنهجي، إضافة إلى أنّها لا تحفل كثيراً بالإحالات[4]، مع أنّها تنقل بشكل شبه حرفي.

([1]) ينظر: صورة الآخر في التراث العربي: 54-58.

([2]) ينظر: نفسه: 7-8.

([3]) ينظر: نفسه: 9.

([4]) ينظر: نفسه: 10. مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن: 106-107. تقول الكاتبة: ((إذاً كلّ صورة لابد أن تنشأ عن وعي مهما كان صغيراً، بالأنا مقابل الآخر، وهي تعبير أدبي مستمدّ من

سبق أن وجدنا الكاتبة تعتبر هذا النوع من الدراسة للصورة فرعاً من فروع الأدب المقارن، وهي تحسب بدايتها عند مدام دو ستال، التي زارت ألمانيا، وأعدّت كتاباً باسم (ألمانيا)، ولم تعطنا مقتبساً من الكتاب المذكور يثبت أنّ ما قامت به دوستال مقارنة أدبية، أو يدخل تحت أدب الرحلة، إذ يبدو من نتيجتها أنّها قامت بالتحقيق عمّا كان معروفاً لدى الفرنسيين من فظاظة الألمان، ووصلت إلى نتيجة مفادها أنّ الألمان ليسوا كما يُتصورون في فرنسا [(1)]، ولم تقارن أدباً بأدب كما هو المفروض في الأدب المقارن.

وقد تحدّث فان تيغم عن كتاب مدام دو ستال تحت مسمّى (الوسطاء)، الذين يجب علينا دراستهم لتعرف الآداب الأخرى، إذ "عن طريق صفحات هذا الكتاب أتيح لكثير من الكتاب الفرنسيين أن يعرفوا الأدب الألماني ويتذوّقوه بل يقلّدوه" [(2)] على حدّ قوله، إذن؛ فدوستال واحدة من الوسطاء، ويمكن العثور على وسطاء آخرين قبلها أو بعدها، نتعرف من خلالهم كيفية انتقال صورة من صور الشعوب عبر الآداب، وانعكاسها على الأدب للبلد المستقبِل . وهذه إرهاصات للأدب المقارن، وكما يقول غويار: إنّه "قبل ظهور الأدب المقارن، قام دارسون كثيرون، عالجوا النظرة إلى بلد من خلال أديب واحد"[(3)]، ويظهر أنّه يشترط وجود أديبين لاستكمال أركان المقارنة.

والذي يهمّنا أكثر من الدراسة هو الجانب التطبيقي، أي: صورة الآخر (الفرس) في كتاب البخلاء.

نظامين ثقافيين ينتميان إلى مكانين مختلفين...))، ينظر أصل الكلام في كتاب: الأدب العام المقارن، دانييل –هنري باجو، ترجمة: د. غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب –دمشق، 1997م: يقول الكاتب هنا: ((كلّ صورة تنبثق عن إحساس مهما كان ضئيلاً بالأنا بالمقارنة مع الآخر، (وبهنا) بالمقارنة مع مكان آخر، الصورة إذن تعبير أدبي أو غير أدبي عن انزياح ذي مغزى بين منظومتين من الواقع الثقافي.)) ص93. فقد غيرت بعض الكلمات إلى ما تراها أنّها مترادفة.

([1]) صورة الآخر في التراث العربي: 11.

([2]) الأدب المقارن، فان تيغم، ترجمة: د.سامي الدروبي، دار الفكر العربي، دط، دت: 134.

([3]) الأدب المقارن، ماريوس فرانسوا غويار، ترجمة هنري زغيب، عويدات ، ط2، بيروت–باريس، 1988م: 126.

تبدأ الكاتبة بنبذة عن حياة الجاحظ المعتزلي البصري الذي عاش في بغداد وسامراء برهة من الزمن، واتصل برجال الدولة وأهدى إليهم بعض كتبه، ومن ثمّ تحدثت عن كتاب البخلاء، وعن سبب وزمن تأليفه، وعدّ   ته "أحد الكتب التراثية الهامة التي استطاعت أن تجسّد لنا العصر العباسي بكل حيويته فتنقل لنا الحياة الاجتماعية بكل تفاصيلها وتفاعلاتها، كما استطاعت أن تنقل لنا الحياة الثقافية(...) فظهر امتزاج الثقافات والمجتمعات بأجلى صورة" [1]، ولا يخفى ما في هذا الكلام من مبالغة لأنّ كتاب البخلاء مع أهميته، يبقى أنّه يجسّد جانب البخل والتعاملات المالية لشريحة من المجتمع العباسي ولأمكنة محددة كالبصرة وخراسان، أكثر من غيرها. ثمّ تتحدّث الكاتبة عن مفهوم البخل عند الجاحظ ومنهجه في تصوير البخلاء، في كونه صفة مذمومة منبوذة، تجلب العار للإنسان وللكاتب الذي يتناوله، وفي تحدّثه عن قصص البخلاء بشكل موضوعي وواقعي، يخصّ بها الأغنياء دون الفقراء، وعن "التنوع في أسلوب تقديمها بين القصة القصيرة (بالمفهوم المعاصر) والنادرة، والفائدة اللغوية والشعرية" [2]. ولم توضح ما ذا تقصد بالفائدة اللغوية والشعرية، وقد تكونان من خصائص تلك القصص القصيرة والنوادر، وإن هما أيضاً شكلان من أشكال القصة، أو نوعان أدبيان، وليستا أسلوبين أدبيين. ثمّ تأتي الكاتبة على ذِكر صورة الفرس في كتاب البخلاء.

صورة الفرس في كتاب البخلاء:

تفتتح الكاتبة الكلام هنا بالحديث عن دفاع الجاحظ عن العرب في وجه الشعوبية التي كانت تعتزّ بالتراث الساساني، في كتابه (البيان والتبيين)، وتلمح إلى احتمال أن يتصوّر المرء بأنّ هذا الوقوف بوجه الشعوبية يجعل صورة الفرس في أدبه صورة مشوّهة، ولكنّ الجاحظ شأنه شأن أيّ كاتب عظيم، أبعد ما يكون عن التعصّب والعنصرية[3]، وتتساءل، فتقول: "لنحلل الصفات الملحقة بهم هل كانت سلبية بالمطلق أم [كذا] صدرت عن كاتب موضوعي ينقل لنا الحقيقة بأمانة" [4]، وتستشهد بالموضع

([1]) صورة الآخر في التراث العربي: 35.

([2]) نفسه: 38.

([3]) ينظر: نفسه: 39-40.

([4]) نفسه: 40.

الذي ذكرت فيه الشعوبية عند قوله: "والشعوبية والآزادمردية المبغضون لآل النبي ρ وأصحابه ممن فتح الفتوح وقتل المجوس وجاء بالإسلام(...) وهم أحسن الأمم حالاً مع الغيث وأسوئهم حالاً إذا خفّت السحاب، حتى إذا طبّق الغيث الأرض بالكلأ والماء فعند ذلك يقول المصرم والمقتر: مرعى ولا أكولة وعشب ولا بعير..." (1)، وتقول الكاتبة معلقة: "ألا نلاحظ وصفاً يتّسم بالموضوعية إذ أبعد عنهم تهمة البخل ورأى حالهم كحال غيرهم من الناس، يعيشون في أيّام الخصب حياة مرفّهة كريمة، ثمّ في ضيق من العيش أيام الجفاف" (2)، مع أنّ الجاحظَ صور بخلهم في(طرف أهل خراسان)، فجاءت الصور كلّها في أيّام الرخاء لأنّ الجاحظ يشترط في البخيل أن يكون ميسوراً، أيّام الرخاء وليس أيّام الجدب، وكما سيأتي أيضاً. وصحيح أنّنا نجد في جانب من الوصف(أي: الجانب الثاني منه)، أنّ الجاحظ كان موضوعياً، فيبدو أنّه نقل إلينا الخبر بدقة، ولكنّه يتحدّث عن الرخاء والضيق، ولا يتحدّث عن الكرم والبخل، ولا يبعد صفة البخل عنهم ولا يقربها منهم أيضاً، فعندما يقولون: (مرعى ولا أكولة، وعشب ولا بعير) لاشكّ أنّ المرعى والعشب للحيوان، فهم يتمنّون امتلاك الماشية، التي فنيت كلّها أيّام الجفاف، لتأكل من هذا المرعى والعشب، ولا دليل على أنّهم استخدموا التعبير على سبيل المجاز بدليل عبارة: (طبّق الغيث الأرض بالعشب) في القصة ، فالعشب هنا عشب حقيقي. وفي الجانب الأوّل من الحديث لا يتّسم الجاحظ بالموضوعية، إذ اتّهم الشعوبية ببغض النبي ρ وآله وأصحابه، والانتصار للمجوس -عبدة النار- الذين قُتلوا على أيدي أصحاب النبي ρ وآله، ولم يذكر لنا الدليل على كيفية بغضهم. وعلى أيّة حال فإنّ هذا الوصف لهؤلاء الشعوبيين، ليس ايجابياً أيضاً، والباحثة تتكلّف البحث عن الإيجابيات الخفية، وتتغاضى عن السلبيات الواضحة الدلالة في النص. ولا نريد أن نتحامل على الكاتبة هنا، لأنّنا نراها في بحث آخر لها، تقول: "يعترف د. جابر عصفور في مقدمة كتابه (قراءة التراث النقدي) بأنّه لا توجد قراءة بريئة أو محايدة

(1) البخلاء: 228. صورة الآخر في التراث العربي: 40.

(2) صورة الآخر في التراث العربي: 40.

للتراث، ذلك لأنّنا نقرأ التراث ننطلق من مواقف فكرية محددة لاسبيل إلى تجاهلها" [(1)]، فنعطيها الحقّ كيف تقرأ التراث، ونعطي أنفسنا الحقّ كذلك، أن نتفحص المواقف والأقوال.

دلالة الاسم والصفة:

تشير الباحثة هنا إلى ما أقرّه الجاحظ في مقدمة البخلاء عندما "يصف البخل بـ(العار) الذي يلحق بصاحبه وبالكتاب أيضاً"[(2)]، أو بأهله، حيث أشار إلى أنّ البخيل "لا يفطن لظاهر قبحه، وشناعة اسمه، وخمول ذكره، وسوء أثره على أهله" [(3)]، ونلاحظ أنّ الكاتبة هنا لا تبحث لنا في السيميائيات أو دلالة الفرس وصفة الشعوبية كما يتوقّع من عنوان الموضوع، بل تبحث –أولاً– في اسم البخيل بشكل عام وكيف احترز الجاحظ عن أن يذكر بعض الأسماء خوفاً من أصحابها أو حياء من بعضهم، ونلتقي بأسماء نجد أنّها عربية وليست فارسية، كعبد الله بن كاسب الحزامي أو الحرامي، وأحمد بن خلف اليزيدي، و نرى كيف يرضى بعضٌ من البخلاء أن يُوصف بالبخل ويأخذ لقب البخيل. فتأتي بقصّة عبد الله بن كاسب الحزامي، عندما يسأله الجاحظ "قد رضيت بأن يقال: عبد الله بخيل؟ قال لا أعدمني الله هذا الاسم..." [(4)]، وتعقب بقولها: "تحوّلت صفة (البخيل) إلى لقب لعبد الله يفتخر به، ويدافع عنه بحماسة، لنلاحظ الدلالة الموحية لاسم (عبد) فالبخيل لا يأنف أن يكون عبداً للبخل، كما هو عبد لله تعالى" [(5)]، والظاهر أنّ عبد الله يفتخر بالبخل ولا مؤشّر على أنّه يرضى بأن يكون عبداً للبخل كما هو عبد لله تعالى.

وتشير إلى امتلاك "بخيل الجاحظ سواء أكان عربياً أم أعجمياً سمات تجعله شخصية جذّابة رغم أنّ البخل مرفوض من عامة الناس، (...) لكنّ الجاحظ بأسلوبه

([1]) التراث النقدي وقراءة الذات المعاصرة، د. ماجدة حمود، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتّاب العرب، العدد 50، السنة 13، دمشق، 1993م: 120.

([2]) صورة الآخر في التراث العربي: 41.

([3]) البخلاء: 2.

([4]) البخلاء: 62. صورة الآخر في التراث العربي: 41.

([5]) صورة الآخر في التراث العربي: 41–42.

الفنّي وانفتاحه الفكري جعل منها شخصيات غيرَ نمطية، تمتلك رؤية فكرية ومذهباً في الحياة"[1]، لاشكّ أنّ الجاحظ جعل بعض البخلاء شخصيات غير نمطية كأبي سعيد المدائني الذي كان إماماً في البخل، وكان في البصرة من كبار المعينين (المرابين)، شديد العقل، بعيد الروية [2]، ولكنّ البخلاء الذين نحن بصدد أخذ صورة عنهم (أهل الفرس) أو الخراسانين، ليسوا كذلك، فيذكر الجاحظ أنّه رأى زهاء خمسين رجلاً منهم يجلسون ويتغدون في طريق الكوفة، وهم حجّاج، ولم ير من بينهم شخصين يأكلان معاً، وهم متقاربون، يحدّث بعضهم بعضاً، ويروي عن صديق له أنّ خراسانية ترافقوا في منزل فأبى واحد منهم أن يدفع مالاً للمصباح، وهم كانوا يشدّون عينه بالليل إلى وقت النوم، فعند إطفاء المصباح يطلقون عينه [3]، وهكذا، عند المرور بأيّة كلمة في كتاب البخلاء من مثل: (الخراساني، خراسانية، مرو، المروزي)، تتخيّل نمط البخل، لشخص بخيل تشرّب دمه بالبخل وطينته صنعت منه.

وتشير الكاتبة إلى أنّ من أصل أربعين بطلاً من أبطال قصص البخلاء، عشرة منهم من بخلاء الفرس، وثلاثون آخرون هم من العرب [4]، ولا تذكر لنا أسماء البخلاء العشرة الذين ورد ذكرهم، وهذا العدد ليس قليلاً بالنسبة إلى العرب الذين يذكرهم، لأنّ الجاحظ كان يعيش في وسط عربي لا فارسي، ومن بين هؤلاء الأبطال، وجدنا منهم من أصبح إماماً للبخل كـ(أبي سعيد المدائني) الذي هو بدوره كان من غلمان خالد بن يزيد المكدّي (خالويه) مولى المهالبة، الذي كان ينتسب إلى جماعة عرفت بـ(الساسانيين) أيضاً [5]، وهذا دليل آخر عن علوّ شأن خالويه أيضاً في هذا المجال، وهو الذي "كان قد بلغ في البخل والتكدية وفي كثرة المال المبالغ التي لم يبلغها أحد"[6]، على حد قول الجاحظ.

([1]) صورة الآخر في التراث العربي: 43.

([2]) ينظر: البخلاء: 137.

([3]) ينظر: نفسه: 18.

([4]) ينظر: صورة الآخر في التراث العربي: 43.

([5]) ينظر: البخلاء: 46، 308.

([6]) نفسه: 46.

وتقدّم لنا الباحثة نموذجين من صور البخلاء، هما صورة سهل بن هارون، وأهل خراسان وغيرهم من الفرس.

1 - سهل بن هارون:

هو سهل بن هارون بن راهبون: كاتب بليغ، حكيم، من واضعي القصص، فارسي الأصل، اشتهر في البصرة، اتصل بهارون الرشيد، وارتفعت مكانته عنده، ثم خدم المأمون، فولاه رياسة (خزانة بيت الحكمة) ببغداد[1].

تستشهد الكاتبة بما كتبه الجاحظ عن سهل بن هارون في كتاب البيان والتبيين، الذي خصصه للدفاع عن العرب ضد الشعوبية، بأنّه وصفه وصفاً رائعاً، وجعلت كلامه هذا دليلاً على أنّه غير متحامل عليه ل كونه فارسيًا حيث ذكر بجانبه بخلاء العرب[2]، هذا مع أنّ صورة سهل بن هارون، هي أولى الصورتين للآخر الفارسي عند الكاتبة، لِما جاء في كتاب البخلاء، ولم تخصّص له إلاّ أقلّ من سبعة أسطر لهذه الشخصية الفارسية من خلال كتاب البخلاء، وقد جعلت استشهاد هذه الشخصية بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة وبأقوال الخلفاء والتابعين وحكماء العرب دليلاً على "وحدة الثقافة العربية الفارسية في العصر العباسي" [3]، وقد قابلت كلامه بكلام أبي العاص الثقفي في رسالته، عندما يردد أقوال الفرس، فقدّم على حدّ قول الكاتبة "صورة صادقة لتأثر العربي من قبيلة بني ثقيف بالآخر الفارسي..." [4]، والكلامان أقرب ما يكونان إلى الإنشائية، فإذا كانت الثقافة واحدة فمن أين نرسم صورة الآخر. وصورة الثقفي أيضاً، هي صورة الأنا وليست صورة الآخر التي يبحث فيها الكتاب.

وهي لا ترى سهل بن هارون رمزاً للفرس في بخلهم لأنّ "أبناء عمّه عابوا عليه مذهبه في البخل، وكتبوا رسالة يردّون على مذهبه في الحياة" [5]، والجاحظ يذكر في

([1]) ينظر: الأعلام، خير الدين الزركلي، ج3، دار العلم للملايين، ط15، بيروت، 2002م: 143.
([2]) ينظر: صورة الآخر في التراث العربي: 44-45.
([3]) نفسه: 45.
([4]) نفسه: 45.
([5]) نفسه: 46.

تقديم رسالته، أنّ أبناء عمّه عندما ذمّوا مذهبه وتتبعوا كلامه في الكتب، كتب لهم هذه الرسالة، ولا أثر لذكر أو وجود رسالة لأبناء عمّه، في أيّ من المصادر التي بين أيدينا. ومن هنا نريد أن نضع كلامنا إلى جنب كلام طه الحاجري، حينما يقول: "لا نحسب أنّ أحداً يجادل في أنّ كتاب البخلاء كتاب فنّ، مرجع الأمر فيه إلى شخصية الجاحظ، لا كتاب رواية تجمع شتى الشخصيات"[1]، إذ يجب علينا أن ننظر إليه نظرة فنيّة، ونخضعه لأدواتها، والجاحظ نفسه قد عالج هذه المسألة في المقدمة، فتحدّث عن الحجة الطريفة والنادرة العجيبة والحيلة اللطيفة، والضحك يكون فيه سيّد الموقف مع عدم غياب الجدّ.

إنّ رسالة سهل بن هارون (الفارسي)، سواء أكانت للجاحظ نفسه، أم كانت لسهل، فهي الآن جزء من كتاب البخلاء الجاحظ، وهي على ذمّته، لم يكتبها أو ينقلها، هكذا جزافاً سواء من حيث مادّتها، أم من حيث موقعها في الكتاب.

إنّ سهل بن هارون يدافع عن مذهبه في البخل عندما ذمّوه على ذلك، فيأتي بكلّ حجة ليقنع الآخرين أنّه على حق، ولكن كيف يبدأ وما حججه.

إنّ بداية كلامه بداية فكاهية أُلبست لباس الجد، وهي عبارة عن قول لـ" الأحنف بن قيس: يا معشر بني تميم لا تسرعوا إلى الفتنة، فإنّ أسرع الناس إلى القتال أقلّهم حياء من الفرار" [2]. فجاءت البداية كأنّها إعلان حرب أو تذكير بها، أمام تهمة له كتهمة (البخل)، وكأنّهم سارعوا إلى الحرب معه.

وكما وجدنا من قبل أنّ الكاتبة لا تجعل بخل (سهل) دليلاً على بخل الفرس، لأنّ أبناء عمومته اعترضوا عليه مذهبه هذا، وقد ردّ عليهم وأثبت جدارة مذهبه اعتماداً على أقوال العرب، سواء من القرآن الكريم أو الأحاديث النبوية الشريفة أو أقوال الصحابة وحكماء العرب، ولم يعتمد على تراثه الفارسي، هذا من جانب ، ومن جانب آخر فإنّ كثيراً من الأقوال التي استشهد بها تدعو إلى الفكاهة أو الضحك، كقول عمرψ: من أكل بيضة فكأنما أكل دجاجة. وأبو الدرداء تلقط حبات حنطة، أو غيرهما مما يدلّ على التقتير لدى العرب، وكما كان الرسول ρ يخصف نعله، ويرقع ثوبه،

([1]) البخلاء: 269.

([2]) نفسه: 9.

ويلطع إصبعه[1]. ويذكر كلّ ما فيه تصغيرٌ للعرب، وتصويرهم على أقلّ قدر مما هم عليه، كأنّه يريد أن يقول لنا إنّه تعلم البخل من العرب، وبهذه القراءة تُعدّ الرسالةُ ذمّاً للعرب، وتكون الصورة للآخر العربي من جانب سهل صورة مصغِّرة لهم.

ولكنّ شيخ العربية (الجاحظ)، يُتبع كلام سهل بن هارون في كتاب البخلاء، بطُرف أهل خراسان، ليردّ على هذه الرسالة، فيثبت البخل عليهم، حتى كأنّه طبع فيهم، صغاراً وكباراً، وفي حيواناتهم أيضاً.

2-أهل خراسان وغيرهم من الفرس:

تأخذ طرف أهل خراسان ومدينة مرو نصيباً كبيراً، من بين موضوعات كتاب البخلاء، وإنّها أولى الطرف في الكتاب، وقصصها أكثر سرياناً بين الناس، وأصبح (الشيخ الخراساني) شاهدَ بُخلٍ بين الناس وعلامة دالة عليهم ، ومن يسمع به فسوف يتخيّل البخل، أو إنساناً بخيلاً.

وقد أكد الجاحظ ذلك عندما برر الابتداء بأهل خراسان والمراوزة، بإكثار الناس في الحديث عن أهل مرو، إذ علّقت الكاتبة ماجدة حمود، على قوله بأنّه أراد أن يكون راوياً محايداً "فلا يتعمد أن يذكر فئة أو أمّة دون أخرى" [2]، ولكنّ واقع كلام الجاحظ يقول لنا أنّهم كانوا موضع التندر وفكاهة بين الناس، فصورتهم كانت منافية لما تعارف عليه العربي البدوي من الكرم والإقراء أو إطعام الضيف، هذا مع أنّ الجاحظ يدافع عن أهل المازح والمدبير (وهم عرب)، في الشام، حيث قال عنهم: "وأهل المازح لا يعرفون بالبخل، ولكنّهم أسوأ الناس حالاً، فتقديرهم على قد عيشهم، وإنّما نحكي عن البخلاء الذين جمعوا بين البخل واليسر"[3]، ولا يرضى أن يلحقهم بأهل خراسان وغيرهم من المناطق الميسورة الحال، وعلى هذا يكون صورة أهل خراسان صورة اليسر والبخل معاً، ولو سألنا عن خلفية هذه الصورة تأريخياً، لوجدنا أنّها لم تأت من الفراغ، فأهل خراسان هم أهل الثورات، وهم من أطاحوا بالحكم الأموي، فوجودهم دائماً كان وجوداً

([1]) ينظر: البخلاء: 11،12.

([2]) صورة الآخر في التراث العربي: 46.

([3]) البخلاء: 122.

مؤثراً على الساحة السياسية والاجتماعية وغيرهما، مما حدا بغيرهم أن يقفوا م نهم مواقف مختلفة.

تأتي الكاتبة بقصة عن رجل من أهل خراسان، وهي: "وقال أبو نواس: كان معنا في السفينة رجل من أهل خراسان، وكان من عقلائهم وفهمائهم، وكان يأكل وحده، فقلت له لم تأكل وحدك؟ قال ليس عليّ في هذا الموضع مسألة وإنّما المسألة على من أكل مع الجماعة، لأنّ ذلك هو التكلف، وأكلي وحدي هو الأصل." [1]. فتُعقّب الكاتبة على هذه القصة بقولها: "يجسّد لنا بخيل الجاحظ صورة عن ثقافة مبدعه، أي صورة لثقافة العصر العباسي، التي تعتمد الجدال العقلي (ثقافة المعتزلة) فيحوّل قضية يومية بسيطة (الأكل وحده) إلى مسألة إشكالية يدافع عنها حسب أصول المنطق" [2]، وهذا صحيح، ولكنّ الذي يفيدنا هذا النصّ، في هذا المقام (مقام صورة الآخر)، هو أنّ البخل عمّ أهل خراسان، ولم يسلم علماؤهم منه، وقد جعلوا علمهم ومعارفهم في خدمة الدفاع عنه، والبخل طبق عليهم حتى أصبحوا مجتمعا من البخلاء. وهذا الرجل من أهل خراسان، يمتلك شخصية ذات بعد علمي منطقي، ولم يمكّنه علمه –وهو من عقلائهم وفهمائهم– أن يأخذ اسماً معيّناً، فيصبح علَماً، يذكره الجاحظ باسمه في قصّته.

وتشير إلى تأثير الدين في البنية الداخلية للشخصية البخيلة، كالشيخ الخراساني الذي كان معيَّناً على ربض (الشاذروان) في بغداد، وكان "بعيداً عن الفساد وعن الرشا ومن الحكم بالهوى"[3]، ويظهر في تفاصيل القصة أنّه كان يصلّي كلّ جمعة، إذ كان يأخذ –غداة كلّ جمعة– الطعام معه إلى بساتين الكرخ ليأكله هناك، وقد ترك القول بـ(هلمّ) للذين يمرّون به ويسلّمون عليه، لأنّه في مرة من المرّات همّ أحد المارّة بأن يأكل معه ردّا على قوله: (هلمّ). وتقول الكاتبة: "تفرض هذه الشخصية احترامها علينا رغم صفة البخل، فنتعاطف معها، إذ قد لا تكون مسؤولة عن هذه الصفة، إذ ترثها من أهلها وبيئتها، لهذا وجدنا الجاحظ يلتمس للخراسانيين العذر في بخلهم، الذي بات جزءاً

([1]) البخلاء: 24. صورة الآخر في التراث العربي: 46-47.

([2]) صورة الآخر في التراث العربي: 47.

([3]) البخلاء: 24. صورة الآخر في التراث العربي: 48.

من تكوينهم النفسي وتربيتهم مما ترك أثراً ليس فقط في حياتهم اليومية وإنّما على حياة حيواناتهم"[1]، وتستشهد بقصة ديَكة مرو، التي ذكرناها من قبل.

لا شكّ أنّ الجاحظ حريص دائماً على ذكر الإيجابيات قبل الإتيان على ذكر البخل لدى شخصياته، وعدم الإفصاح عن بعض الأسماء، إمّا خوفاً منهم أو حياء كما ذكر ذلك في مقدّمة البخلاء، فهذا البخيل نمط آخر من أنماط البخلاء، يحمل طابعاً أو بعداً سياسياً متميّزاً، ومع ذلك لم يستطع أن يتخلّص من البخل، وأمّا ما يخصّ التماس العذر له من قبل الجاحظ، وعزو بخله إلى البيئة أو التراب والماء الخراساني، فغير محتمل، لأنّنا أمام نصوص أدبية وفنية، ليست تأريخيةً، و ما يريده الجاحظ قوله، هو تصوير خراسان على أنّ أهلها بخلاء كلُّهم، ولكي لا يقوم أحد باستثناء واحد منهم، فقد أطلق البخل حتى على حيواناتهم. وقد يكون المسكوت عنه الذي ذكره في المقدمة يقع هنا، تحت هذا التعميم. فهذه هي نماذج العقلاء والعلماء والسياسيين، وقد مرّت صورة الحجاج كيف يجلسون للأكل متقاربين دون أن يشارك اثنان على مائدة واحدة، ونقرأ صورة الشيخ والصغير، والضيف والمضيف، والرفقاء في السفر والشركاء، ولابس الخف والحافي، والمزكّي والمتوضئ، وإعارة الأدوات المنزلية، والإضاءة بالليل، وغيرها، ونقرأ صورة المرأة الضحية التي تخرج على قواعد البخل فتغسل خواناً بدل أن تمسحه وتذهب بالدسم الذي عليه، فيطلّقها زوجها [2]، فهم بخلاء في حلّهم وترحالهم، وحتى لو كانوا أمراء على أماكن أخرى.

وإذا كانت صورة الآخر نوعاً من الوعي بالذات، أو إظهار التفوق على الآخر، وعلى حدّ قول مونتاني: "لا أتكلّم عن الآخرين سوى لأعبّر أكثر عن ذاتي" [3]، فإنّ الجاحظ هنا يظهر لنا مدى اختلاف الخراسانيين مع (الأنا)، الذي أرى هذه الصور مخالفة لما أعتقده، أو ما أقوم به من عمل، ولو أنّ بعضَ هذه الصور مما نتشارك فيه

([1]) صورة الآخر في التراث العربي: 48.

([2]) ينظر: البخلاء: 18-28.

([3]) تفاعل الثقافات، تزفيتان تودوروف، ترجمة مجموعة من المترجمين-جامعة عين شمس، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 12، العدد 2، صيف 1993م: 229.

كالأمور الدينية مثلاً ، فإنّهم مختلفون أيضاً، لأنّهم مسيّرون حسب ما يُملي عليهم البخلُ الذي طبعوا عليه، هو الذي مما أراه سبّة وعاراً على صاحبه.

خصوصية العلاقة الفارسية العربية في كتاب البخلاء:

تشير الكاتبة إلى تمازج الفرس والعرب في العصر العباسي على كافة المستويات، الاجتماعي والثقافي وغيرهما، حيث أصبح العجم يشكّلون لبنة أساسية من لبنات الحضارة العربية الإسلامية، مع بقاء نوع من العداء لدى بعض (الشعوبيين والمتعصبين والمتزندقين)، وتقول: "وقد جسّد لنا كتاب (البخلاء)، إيجابيات هذا العصر وروحه الإسلامية السمحة في التعامل مع الفرس، الذين انصهروا في المجتمع العباسي، لهذا لم نجد مشاعر عدائية ضدهم، وحين ذكر الكندي في كتاب (البخلاء)، أعداء المسلمين (الروم والترك والديلم)، لم يذكر الفرس بينهم" [1]، وأصل الكلام في كتاب البخلاء هو ما جاء في سياق كلام الكندي للمستأجرين: "فأنتم شرّ علينا من الهند والروم ومن الترك والديلم، إذ كنتم أحضر أذى وأدوم شراً" [2]، وواضح أنّ الكاتبة لم تذكر (الهند) كما نرى في كلام الكندي، إذ لم يعرف عنهم يوماً من الأيام أنّهم كانوا أعداء للمسلمين، ولكنّها تقبل بإطلاق صفة (العدائية) على الثلاثة الباقية مع العلم بأنّ الكندي لم يذكر كلمة (العدو)، وكلّ ما قاله هو: أنّه قام بوصف المستأجرين الذين يعبثون ببنيان بيته، بأنّهم شرّ من هذه الأقوام. وهؤلاء المستأجرون أيضاً، لم يصلوا إلى مستوى (العدو)، ويُظهر هذه الأقوام أيضاً، بأنّهم أقلّ شراً منهم. لذلك لا يدلّ هذا النص على أنّ هذه الطوائف الأربعة أعداء. وقد يكون عندهم نوع من السلوك لا يرضى به الكندي، مثل سلوك مستأجري بيته.

نرى الكاتبة تتشبث ببعض جوانب الصورة، وتترك الأخرى، عندما تستشهد بقصة أبي سعيد المدائني، الذي استدان المال منه رجل عربي من ثقيف، فكان أبو سعيد يزوره في بيته وقت طعامه ليذكّره بالدَّين، فقال له أحد أصدقاء المستدين وهو عربي أيضاً ومن ثقيف، لو أردت التقاضي المحض لكان ذلك ممكناً في المسجد، فغضب المدائني ومزق الصك، وأقسم على أن لا يأخذ ماله منه، فاضطر الثقفي إلى أن يبيع

([1]) ينظر: صورة الآخر في التراث العربي: 49.

([2]) البخلاء: 87-88.

ثماره قبل النضج ليسرع في قضاء الدين، فلما ألحّ عليه ولم يأخذه منه، قال له مشترطاً: "أظنّ الذي دعا صاحبك إلى ما قاله إنّه عربي وأنا مولى، فإن جعلت شفعاءك من الموالي أخذت هذا المال، وإن لم تفعل فإنّي لا آخذه، فجمع الثقفي كلّ شعوبيّ بالبصرة، حتى طلبوا إليه أخذ المال"[1]، وتعلّق الكاتبة على هذه القصة بقولها: "ورغم أنّ الفارسي كان بخيلاً، إلاّ أنّه لم يبدُ لنا في صورة منفرة، فقد امتلك من الصفات النبيلة مما يجعل صورة البخيل باهتة أو مشكوكاً فيها، إذ ليس سهلاً على البخيل النموذجي الذي نعرفه اليوم رفض ألف دينار من أجل كرامته باعتقادنا**!**" [2]، ونحن نقول أيضاً (ليس سهلاً)، ولكنّ الشعور بالغيرية يدفعه إلى ذلك، والنظرة إلى الآخر على أنّه يستعلي عليه، تبدو أنّها أقوى من عاطفة البخل، هذا من جانب ومن جانب آخر فإنّ بخلاء الجاحظ لم يكونوا بخلاء المال وإنّما كان أكثرهم بخلاء الطعام، كما نرى الجاحظ نفسه يتساءل بقوله: "ولم سخت نفس أحدهم بالكثير من التبر، وشحّت بالقليل من الطعم" [3]، وصورة البخيل الباهتة تظهر في الجزء الذي استجزأته الكاتبة، وإلاّ فالجاحظ يقول في بداية قصته: "كان أبوسعيد المدائني إماماً في البخل عندنا بالبصرة، وكان من كبار المعيّنين، ومياسيرهم، وكان شديد العقل، شديد العارضة، حاضر الحجة، بعيد الروية" [4]، فيُسند إليه إمامة البخل، ويصفه بأنّه من كبار المعيّنين، ويقول طه الحاجري: بأنّ "العينة تطلق إطلاقاً عاماً على الربا" [5]. أمّا في الأصل "هي أن يشتري الإنسان الشيء بأكثر من ثمنه إلى أجل، ثمّ يبيعه من البائع له أو من غيره بأقلّ ممّا اشتراه به" [6]، فيستفيد المعين من زيادة الثمن الذي أخذه، من الشخص الذي أعطاه العينة، إذن؛ فحبّ المال جعل هذا البخيل (المعيّن)،

---

(1) البخلاء: 142.

(2) صورة الآخر في التراث العربي: 50.

(3) البخلاء: 3.

(4) نفسه: 137.

(5) نفسه (تعليقات طه الحاجري): 373.

(6) قاموس المصطلحات الإسلامية في الحضارة الإسلامية، د. محمد عمارة، دار الشروق، ط 1، القاهرة، 1993م: 268، 399.

لا يسأل عن مدى مشروعية الطريقة التي يكتسب بها المال، وهذا يدلّ على أنّ هذا البخيل قد اندمج مع العرب اقتصادياً وليس اجتماعياً أو نفسياً، لأن العرب المسلمين يفضّلون القرض الحسن، لا العينة، التي وصفوها باللعينة [1]، أي: إنّها صفة ذميمة، وليست مقبولة، وبهذا يكون البخيل قد امتلك صفة لعينة.

وأمّا ما يخصّ ما قالته الكاتبة بأنّه لم يبدُ لنا البخيل في صورة منفرة، صحيح أنّنا لا نرى بخلاً منفراً كثيراً فيما نقلته، ولكنّ صورته في بقية القصة منفرة تماماً، فعندما قال له أحمد المكي: "والله إنّك لكثير المال، وإنّك لتعلم ما نجهل، وإنّ قميصك وسخ ولم لا تأمر بغسله؟ قال: (...) إنّي فكّرت في هذا منذ ستة أشهر، فما وضح لي بعد وجه الأمر فيه..."[2]، فيطوّل الكلام في عدم تحمّل تكلفة الصابون، وإطعام الجارية عندما تتعب في غسل الثياب، وهذا الغسل يؤدّي إلى تلف الملابس أيضاً، وبعد الغسل يحتاج أن يغتسل [3]، وحجج كثيرة أخرى، إذن فهذه الوساخة لا تتّفق مع قيم النظافة التي يدعو إليها العرب المسلمون، فصورته هذه تتنافر مع صورة (الأنا) العربي. ويظهر العرب في الصورة، ناصحاً له، ومنفتحاً عليه سلوكياً، في قبوله بتوسط شعوبيي البصرة، مع ما يوحي به مصطلح الشعوبية من معان سلبية، وكذلك إطلاقهم مصطلح (المولى) على الفرس، مقابل العرب، فيه نوع من التمييز، فيشعر المولى بالدونية، ويحاول الحصول على رد الاعتبار من الذي واجهه من الثقفي، عند اشتراطه لتوسط الموالي بدل العرب.

وهناك صور أخرى سلبية للفرس، لم تذكرها الكاتبة، كـ(أحمد الخاركي) الذي "ذكره الجاحظ في غير موضع، وليس فيها إلاّ ما يدلّ على أنّه كان رجلاً تافهاً، ضيق الأفق، سريع التصديق ضيق النظر" [4]، وهو في كتاب البخلاء يظهر على أنّه "كان بخيلاً وكان نفّاجاً، (...) وكان يتّخذ لكلّ جبة أربعة أزرار، ليرى النّاس أنّ عليه جُبّتين، ويشتري الأعذاق والعراجين والسعف من الكلاّء فإذا جاء به الحمّال إلى بابه

([1]) ينظر البخلاء: 374.

([2]) نفسه: 139-140.

([3]) ينظر: نفسه: 140-141.

([4]) نفسه (تعليقات طه الحاجري): 370.

تركه ساعة يوهم الناس أنّ له من الأرَضين ما يُحتمل أن يكون ذلك كلّه منها، وكان يكتري قدور الخمارين التي تكون للنبيذ (...) وليس له في منزله رِطل دِبس" [1]، وأمّا بخصوص الفرس عامة، فينفي الجاحظ عنهم ، أن يكون غِشهم لعدم وجود اسم للنصيحة في لغتهم، فيقول: "فللنصيحة عندهم أسماء مختلفة إذا اجتمعت دلّت على ما يدلّ عليه الاسم الواحد في لغة العرب" [2]، وهذا ردّ على الذين يتهمونهم بعدم وجود اسم للنصيحة في لغتهم؛ ولا يدافع عن الروم عندما يصفهم طاهر الأسير، بأبخل الأمم لأنّه لو تامّلتهم، لا تجد في لغتهم للجود اسماً [3]، وقد يرجع هذا إلى عدم معرفة الجاحظ لغتهم.

([1]) البخلاء: 123-124.

([2]) نفسه: 196.

([3]) ينظر: نفسه: 195.

الخاتمة

بعد إتمام البحث، نتوقّف لعرض أهمّ النتائج، على النحو الآتي:

إنّ الجاحظ ليس أولَ من كتب في موضوع وأحاديث البخل والبخلاء، ولكنّه هو أوّلُ من تميّز في هذا المجال، وفيما يخصّ كتابه؛ فيقال عنه بأنّه خليق بأن يسمى كتاب أخلاق، وعلم نفس، و كتاب قصص، وتأريخ، وجدل، إلى منطق وفلسفة وحوار. كُتب حول موضوع واحد، بخلاف كتبه الأخرى، ذات الصبغة الموسوعية.

بدأت الدراسات التي تناولت كتاب البخلاء بطريقة فجّة ، على يد خريجي الجامعات الغربية، كما وجدنا عند محمّد المبارك . فمع ادّعاء الكاتب أنّه يريد أن يؤسس لنوع جديد من الدراسة للنصوص في الأدب العربي، وأن يحذو حذو الآداب الأخرى. فإنّ من بين ما اتسمت به دراستُه ؛ تراكمُ المناهج أو غياب المنهج الواحد، بحيث فرض علينا أن تكون دراستنا متّسمة بنوع من الغربلة لتلكم المناهج، وفي غيرها أيضاً.

كثيرة هي الدراسات التي تناولت كتاب البخلاء، كونه كتاب قصة، وانقسمت حسب المقولات القصصية والسردية، التي تنصبّ لصالح إبراز السمات والخصائص التي تُلحِق (كتاب البخلاء) بالقصة الحديثة، أو جعله يمثّل الأصل العربي لها.

لم تقتصر البحوث التي تناولت كتاب البخلاء على نوع واحد، فهناك الكتب ، والرسائل الجامعية والأطاريح، والبحوث المنشورة على صفحات المجلات أو الإنترنيت أيضاً.

تأثر معظم الدراسات التي تناولت كتاب البخلاء سردياً، بالنظريات السردية الغربية وبشكل حرفي أحياناً، دون الالتفات إلى ما للنصّ من خصوصية.

فغلبة الجانب النظري على الجانب التطبيقي كانت من سمات كثير من هذه الدراسات، وهذه الغلبة تشكّل سخاء نظرياً وبخلاً تطبيقياً. والعكس هو المفروض، كما نرى في الأعمال العالمية الناجحة، مثل: خطاب الحكاية عند جيرار جينيت.

وقد نرى من الدراسات ما لا تفلت مما شاع في العلوم الإ سلامية، كالإسناد في (علوم الحديث) مثلاً، فتنظر إليه على أساس أنّه يشكّل الاستهلال السردي، وه ذا مما نفيناه في هذا البحث.

وقد نرى أحياناً نوعاً من التشابه في معالجة القص ص، مع اختلاف بسيط في المصطلحات أو العناوين. وقد ينتقلون بالبحث عن القيم الفنية في هذه القصص ، إلى

البحث عن عناصر السرد فيها، متأثرين بالدراسات المترجمة في هذا الميدان، كالتأثر بوظائف بروب، أو المصطلحات السردية الوافدة من النقاد الفرنسيين كجيرار جنيت، وخصوصاً عند الحديث عن الزمن والحركات السردية أوغيرهما.

إنّ كتاب البخلاء، قد وظِّف فيه أسلوبا السرد والرواة، ويتوافر على معظم العناصر السردية، كأبنية الحدث، والزمن بحركاته، والمكان والشخصيات بأوصافهما وتنوعاتهما. ولم يغفل الكاتب فيه عن اختيار شخصية أو جهة ما، لإلصاق النادرة بها، بغية إمدادها بالمزيد من الحرارة. وقد قُدّمت هذه العناصر بشكل تتحكم فيه القواعد الفنية للسرد، كالاعتماد على الوصف الموحي للأماكن والشخصيات والأشياء، والحوار المنسجم مع واقع الشخصية، وتحديد الرؤية السردية . وظهر للبحث أنّ الجاحظ معنيّ بالمتلقي وبأسلوب السرد الذي يُتوجّه به إلى المخاطب، أي: السرد بالضمير المخاطب، وهو ما أهملته البحوث.

إنّ كتاب البخلاء يحتوي على مختلف الأنواع القصصية، كالحديث والخبر والطرفة والنادرة والقصة، بأبنيتها القصيرة والطويلة والمتوسطة. وقد وظّف الجاحظ كلّ هذه ضمن خطاب أدبيّ، في الدفاع عن الكرم والحطّ من البخل وفضح البخلاء، فضلاً عن الرسائل وفنون الاحتجاج.

لم يحظ الفصلُ الذي سمّاه الجاحظ بـ(أطراف من علم العرب بالطعام) بالدراسة، إلا عند باحثة فهمته خطأ، وألحقته بالطرف الأخرى الموجودة في الكتاب، وقد يكون السبب عائداً إلى الفقر المنهجي لدراسة هذه الأنواع من المصنفات.

يشتمل كتاب البخلاء على مضامين تمسّ الإنسان والمجتمع بشكل مباشر، فيفحص في النفس الإنسانية مكامن البخل أوالشحّ. ويتصفح صفحات العقل للكشف عمّا وراء الحجج التي يقدمونها، وفضح أصحابها، ويضع الإصبع على التناقضات بين البخل، والتظاهر بالكرم لدى البخيل ليتستر خلفه. ولكنّ الدراسات التي تناولت الكتاب من هذه الناحية لم تكن بالشكل الكافي والموسع، فقد دمجت البحث في الأسرار النفسية في كتاب البخلاء مع البحث عنها في الكتب الأخرى للجاحظ.

لم يقتصر نموذج البخيل –على الصعيد الاجتماعي والعرقي– على بخيل واحد، بل شمل مختلف الأماكن والقوميات، كالبصرة وخراسان، والعرب والفرس ، ومن مختلف

الطبقات، كرجال الدولة والتجّار . وقد لفت الباحثون إلى أسلوب الجاحظ في معالجة موضوع البخل أخلاقياً واجتماعياً واقتصادياً، بأسلوب يجعل البخيل مثار سخرية وضحك، وبشكل كاريكاتوريّ أحياناً، فيظهر فناناً، وداعياً من دعاة الإصلاح، وهذا ما دفع البعض إلى القول بأنّ كتاب البخلاء يجمع بين الدافع الفني والاجتماعي والنفسي، ولكنّ الذين تناول بحثهم كتاب البخلاء ينقصهم الاقتصار على منهج واحد. فتتميّز كتاباتهم بشيء من الفوضى وعدم الاستقرار المنهجي.

ظهرت السخرية في القرن الثالث الهجري تقريباً بعد أن انحسر الهجاء شيئاً فشيئاً، وأخذت أهمية كبيرة على الصعيد السايكوسوسيولوجي عند الجاحظ ، وهو بمثابة الرائد لها، لتمتّعه بروح ساخرة فكهة وعقلية مستعلية، سخّر أدبه لتقويم هذا الواقع، بالضحك من القيم المنحرفة، فيؤسس لما نسمّيه فلسفة الضحك . وقد اتخذ أشكال البخلاء وحركاتهم وكلماتهم وحتى طباعهم، وسيلة للضحك.

إنّ الجاحظ في كتاب البخلاء لم يقتصر عمله على سرد الأحداث، أو نقد القيم التي يراها منحرفة، بل هو فنّان، يروي، ويصف، فيصوّر الواقع والأشخاص، وكأنّك ترى المشاهد ، فتتحسس المشاعر ، وتسمع الأصوات والضحكات، فتتفاعل معها ضاحكاً وتنتابك المشاعر المختلفة، تجاه الصور المتنوعة.

صورة بخيل الجاحظ الفنية لم تعتمد المجاز دون الحقيقة، وإنّ المعاني الحقيقية هي أيضاً تعطينا الصورة، وإنّ لغة الجاحظ تميل إلى الحقيقة أحياناً كثيرة ، وهذه المقدرة لديه جذبت انتباه الباحثين، في سعيهم إلى الإبانة عن هذا الملمح أسلوبياً . لكنّنا نرى التعلق بالصور الجزئية، والتمسك بالألفاظ المفردة للإبانة عن الصورة ، وهم يستمدون من المناهج الحديثة ، أو التمسك بجانب أو بنوع مما في كتاب البخلاء كالتمسك بالرسائل والاحتجاجات ، دون القصص أو العكس ، كان من نصيبهم . وندرة المصطلح أو اختلاف في الترجمة، سمة واضحة عند بعض الذين درسوا كتاب البخلاء.

يقدمّ كتاب البخلاء صورة تأريخية لمدينة البصرة بأوساطها الاجتماعية والدينية والأدبية، فيخرج بصورة لبيئة البخلاء، ولبيئة المكدّين والحمقى والمغفلين وغيرهم، وهذه الصورة المتعددة الجوانب تمتدّ لتشمل جانبٌ منها مدينة بغداد و أطرافَ مدينة الكوفة، ومدينةَ مرو وخراسانَ بشكل عام.

صور البخلاء مشحونة بالدلالات، والمتمعن فيها يرى أنّ ها تتجاوز الحقيقية إلى المجاز، تحمل في طياتها السياسي والديني والقومي والطبقي ، وقدّم هذا البحث الجديد في هذا المجال، كالإشارة إلى التعبير بالقصة الرمزية، فمثلاً: عندما يدافع سهل بن هارون عن مذهبه في البخل، بكلّ دليل مما هو عربي أو إسلامي، فوجدنا الجاحظ يردّ عليه بطرف أهل خراسان في البخل، التي هي أيضاً مليئة بالقصص الرمزية.

إنّ كتاب البخلاء يشكّل واقعاً، نقرأ فيه الحياة، وفيه صورة الآخر أيضاً، وإنّ أوضح صورة للآخر فيه، صورةُ الفرس الذين يختلفون في كثير من القيم الروحية والسلوكية والثقافية، ولكنّهم يشاركونني ممارسة الحياة اليومية، و يسعهم صدري وبيتي، وأمنحهم تقديري ورأفتي... وقد ظهر جانب من الصورة، بشكلٍ منفرٍ، أيضاً.

وأخيراً نرى أنّ كتاب البخلاء نبع ثر يفيض، أنّه نص مفتوح على مختلف أنواع القراءات، وسوف يحتاج إلى المزيد منها.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

1-الكتب:

1) الأدب القصصي، الرواية والواقع الاجتماعي، ميشيل زيرافا، سما داود، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2005م.

2) أدب المعتزلة، د. عبد الحكيم بلبع، مكتبة نهضة مصر، دت.

3) الأدب المقارن، فان تيغم، ترجمة: د.سامي الدروبي، دار الفكر العربي ، القاهرة، دط، دت.

4) الأدب المقارن، ماريوس فرانسوا غويار، ترجمة هنري زغيب، عويدات، ط 2، بيروت- باريس، 1988م.

5) أدب المقالة من المعاصرة إلى الأصالة -دراسة ونماذج-، د. عبد العزيز شرف، دار الجيل- بيروت، 2000م.

6) الأدب وفنونه، دراسة ونقد، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط7، القاهرة، 1978م.

7) أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي، د. حسن إبراهيم الأحمد، دار التكوين، دمشق، 2009م.

8) الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1993م.

9) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، شرح وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الإيمان، القاهرة، دت.

10) الأسلوبية في النقد العربي الحديث، دراسة في تحليل الخطاب، فرحان بدري الحربي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2003م.

11) الأعلام، خير الدين الزركلي، ج 3، دار العلم للملايين ، ط15، بيروت، 2002م.

12) أعلام في النثر العباسي، د. حسين الحاج حسن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993م.

13) إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، د. محمد الباردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000م.

14) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1989م.

15) البخلاء، الجاحظ، تحقيق وتعليق: طه الحاجري، دار المعارف، ط 8، مصر، دت.

16) البخلاء للخطيب البغدادي، تحقيق: د. أحمد مطلوب ود. خديجة الحديثي وأحمد ناجي القيسي، ط1، 1964م.

17) البلاغة، المدخل لدراسة الصور البيانية، فرانسوا مورو، ترجمة: محمد الولي و عائشة جرير، أفريقيا الشرق–المغرب، 2003م.

18) بلاغة النادرة، د. محمد مشبال، أفريقيا الشرق– المغرب، 2006م.

19) البلاغة والسرد جدل التصوير والحجاج في أخبار الجاحظ، د. محمد مشبال، منشورات كلية الآداب، جامعة عبد المالك السعدي، تطوان–المغرب، 2010م.

20) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1985م.

21) البناء الفنّي لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1988م.

22) بناء النص التراثي دراسات في الأدب والتراجم، د. فدوى مالطي – دوجلاس، دط، 1985م.

23) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2000م.

24) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي ، ط1، بيروت، 1990م.

25) بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية ، ج2، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، ط9، بيروت، 2009م.

26) البيان والتبيين، أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخانجي، ط7، بالقاهرة، 1998م.
27) تأريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، د.شوقي ضيف، ذوي القربى، ط1، قم–إيران، 1427هـ.
28) التحليل الاجتماعي للأدب، السيد ياسين، مكتبة مدبولي–القاهرة، ط3، دت.
29) تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، د. عبد القادر شرشار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م.
30) تحليل الخطاب الروائي، (الزمن – السرد –التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط4، بيروت، 2005م.
31) تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، د.محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر ط1، بيروت، 1985م.
32) تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، (نقد النقد الآليات والرؤى)، د.سلطان سعد القحطاني ، مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر، جدارا للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2008 م.
33) تراثنا.. كيف نعرفه، حسين مروة، مؤسسة الأبحاث العربية، ط 2، بيروت، 1986م.
34) الترجمة والمصطلح دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، السعيد بوطاجين، الدار العربية للعلوم ناشرون، دت.
35) تشريح النص ، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، الدكتور عبد الله الغذامي، دار الطليعة للطباعة والنشر، دت.
36) تشريح النص، نورثروب فراي، ترجمة: محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، 1991م.
37) تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي، أنيس المقدسي، دار العلم للملايين، ط8، بيروت، 1989م.
38) التفكيكية في الخطاب النقدي المعاصر، د. بشير تاوريريت مع سامية راجح، دار رسلان، دمشق، 2010م.

39) التوقيف على مهمات التعاريف، محمد عبد الرؤوف المناوي، ج 1، تحقيق : محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر،1410هـ.
40) الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، دت.
41) الجاحظ، د. علي شلق، دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، 2006م.
42) الجاحظ، د. وديعة طه نجم، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1982م.
43) الجاحظ ومجتمع عصره في بغداد، د. جميل جبر، دار صادر- بيروت، دت.
44) الجامع الصحيح المختصر(صحيح البخاري)، محمد بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي، تحقيق: د. مصطفى ديب البغا، ج5، دار ابن كثير، اليمامة- بيروت، 1987م.
45) الجامع في تأريخ الأدب العربي(الأدب الحديث)، حنا الفاخوري، منشورات ذوي القربى، ط2، قم- إيران، 1424هـ.
46) جماليات التشكيل الروائي- دراسة في الملحمة الروائية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان، أ.د. محمد صابر عبيد، د. سوسن هادي جعفر البياتي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2008م.
47) جماليات المكان، جاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، كتاب الأقلام(1)، دار الجاحظ للنشر-بغداد، 1980م.
48) الجوانب السايكولوجية في أدب الجاحظ، د. نوري جعفر، دط، دت.
49) الحبكة، إليزابيث دبل، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، سلسلة الكتب المترجمة 101، دار الرشيد للنشر-العراق، 1981م.
50) حركة الحداثة 1890- 1930، مالكولم برادبري وجيمس مكفارلين، ترجمة: عيسى سمعان، ج2، منشورات وزارة الثقافة- سورية، 1998م.
51) حفريات المعرفة، ميشال فوكو، ترجمة: سالم يفوت،، المركز الثقافي العربي ، ط2، بيروت، 1987م.
52) الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج1و3، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، ط2، مصر، 1965م.

53) الخبر في الأدب العربي دراسة في السردية العربية، د.محمد القاضي، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1998م.
54) خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، 1981م.
55) الخطابة، أرسطو طاليس، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات- الكويت، دار القلم-بيروت، 1979م.
56) خطاب الحكاية بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، القاهرة، 2000م.
57) الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، د. عبد الله محمد الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998م.
58) دراسات في الفن الصحفي ، إبراهيم إمام، مكتبة الأنجلو المصرية، دت.
59) دراسات في الواقعية، ج. لوكاش، ترجمة: د. نايف بلّوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1985م.
60) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، حسين مروّه، مكتبة المعارف -بيروت، 1988م.
61) دفاع عن المقالة الأدبية، د. فائق مصطفى أحمد، آرابخا، ط 1، كركوك، 2008م.
62) الراوي والنص القصصي، د. عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات مكتبة الآداب، ط2، القاهرة، 1996م.
63) رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2008م.
64) سايكولوجية المال هوس الثراء وأمراض الثروة، د. أكرم زيدان، سلسلة عالم المعرفة 351، الكويت، 2008م.
65) سحر السرد، دراسة في الرواية والقصة والقصة الشعرية، د. فائق مصطفى أحمد، آرابخا-كركوك، 2008م.

66) السخرية في أدب الجاحظ، السيد عبد الحليم محمد حسين، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، ليبيا، 1988م.
67) السخرية في أدب المازني، د. حامد عبده الهوال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م.
68) السخرية والفكاهة في النثر العباسي، د. نزار عبد الله خليل الضمور، دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2012م.
69) السرد ومناهج النقد الأدبي، د.عبد الرحيم الكردي، مكتبة الآداب– القاهرة، 2004م.
70) سؤال الأخلاق، د. طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 2000م.
71) سوسيولوجيا الأدب، روبير إسكاربيت، ترجمة: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، ط3، بيروت، 1999م.
72) شرح الأصول الخمسة، قاضي القضاة عبد الجبار بن أحمد، تحقيق د. عبد الكريم عثمان، مكتبة وهبة، ط3، القاهرة، 1996م.
73) الشعر والشع راء، ابن قتيبة، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر، ج 1، دار المعارف–مصر، دط، دت.
74) الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، ط2، المغرب، 1990م.
75) الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، حسن البنا عزالدين، المركز الثقافي العربي، دط، دت.
76) الصراع الفكري عند الجاحظ، د. إلياس فرح، الموسوعة الصغيرة 101، منشورات دار الجاحظ للنشر– بغداد، 1981م.
77) الصوت الآخر– الجوهر الحواري للخطاب الأدبي– فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة–بغداد، 1992م.
78) صورة الآخر في التراث العربي، د. ماجدة حمود، منشورات الاختلاف ، ط1، الجزائر، 2010م.

79) الصورة الأدبية، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، دط، دت.
80) صورة بخيل الجاحظ الفنية من خلال خصائص الأسلوب، أحمد بن محمد بن أمبيريك، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 1986م.
81) صورة البصرة في بخلاء الجاحظ، د. هاني العمد، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1، بغداد، 1990م.
82) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990م.
83) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994م.
84) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 1992م.
85) الصورة الفنية في المثل القرآني، د. محمد حسين علي الصغير، دار الرشيد للنشر- العراق، سلسلة دراسات 288، 1981م.
86) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، د.علي البطل، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981م.
87) الضحك، هنري برغسون، ترجمة: د. علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1987م.
88) العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، تحقيق: د.عبد المجيد الترحيني، ج7، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1983م.
89) علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية-بغداد، 1985م.
90) علم النفس التحليلي، ك. غ. يونك، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سورية، 1997م.
91) علم النفس اليونغي، يولاند جاكوبي، ترجمة: ندرة اليازجي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1993م.

92) العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د.مهدي المخزومي و د. إبراهيم السامرائي،ج4، دط، دت.

93) الغربال، ميخائيل نعيمة، مؤسسة نوفل، ط1، بيروت، 1991م.

94) الفروق اللغوية، أبو هلال العسكري، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت.

95) فصول في الأدب والنقد، طه حسين، دار المعارف–مصر، دت.

96) فلسفة الأخلاق عند الجاحظ، د. عزت السيد أحمد، اتحاد كتاب العرب–دمشق، 2005م.

97) فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، د. عبد القادر عبو، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2007م.

98) فن الشعر ، أرسطو، ترجمة: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، 1983م.

99) فن القصص في كتاب البخلاء للجاحظ، دراسة ونصوص مختارة، محمّد المبارك، دار الفكر، ط3، بيروت، 1974م.

100) فن المقالة، أصول نظرية– تطبيقات– نماذج، أ. د. صالح أبو إصبع ود. محمد عبيد الله، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2002م.

101) فن المقالة، محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، دار الشروق، ط 1، عمان، الأردن، 1996م.

102) الفن ومذاهبه في النثر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط 4، مصر، 1965م.

103) في أصول الخطاب النقدي الجديد، مجموعة من الكتاب، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999م.

104) في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد) ، عبد الملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة (242)، الكويت، 1998م.

105) في البلاغة العربية علم البيان، د. محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية، بيروت، 1989م.

106) قاموس السرديات، جيرالد برنس: ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003م.
107) قاموس المصطلحات الإسلامية في الحضارة الإسلامية، د. محمد عمارة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1993م.
108) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988م.
109) قضايا النقد الأدبي المعاصر، د. سمير سعيد حجازي، دار الآفاق العربية، ط1، بغداد، 2007م.
110) قضايا النقد الحديث، محمد صايل حمدان، دار الأمل للنشر والتوزيع ، ط1، الأردن، 1991م.
111) كتاب البخلاء، الخطيب البغدادي، بعناية: بسام عبد الوهاب الجابي، الجَفان والجوابي للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 2000م.
112) كتاب البرصان والعرجان والعميان والحولان، أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1990م.
113) كتابة الجاحظ في ضوء نظريات الحجاج، د. محمد علي سلمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2010م.
114) كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي الفاروقي التهانوي، ج 1، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1996م.
115) الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق:عبد الرزاق مهدل، دار إحياء التراث العربي- بيروت، ج4، دت.
116) الكليات(معجم في المصطلحات والفروق اللغوية)، أبو البقاء أيوب بن موسى الحسيني الكفوي، إعداد: د.عدنان درويش ومحمد المصري، مؤسسة الرسالة ، بيروت، دت.
117) الكوميديا والتراجيديا، مولوين مير شنت وكليفورد ليتش، ترجمة: د.علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة 18، الكويت، 1979م.

118) لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف ، مصر، دت.
119) اللسانيات وتحليل النصوص، د. رابح بوحوش، عالم الكتب الحديث، ط2، الأردن، 2009م.
120) مبادئ النقد الأدبي، إ.ا. رتشاردز، ترجمة: د. مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، دت.
121) المجمل في اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس، دراسة وتحقيق: زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، ط2، بيروت، 1986م.
122) مدارس النقد الأدبي الحديث، د.محمد عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1995م.
123) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، مجموعة من الكتاب، ترجمة: د. رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة 221، الكويت، 1997م.
124) مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية- بغداد، 1986م.
125) المدخل إلى نظرية النقد النفسي(سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد - نموذجاً)، زين الدين المختاري، اتحاد الكتاب العرب-دمشق، 1998م.
126) المصطلحات الأدبية الحديثة، محمد عناني، الشركة العالمية المصرية للنشر- لونجمان، ط3، 2003م.
127) مع بخلاء الجاحظ، فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة-بيروت، 1978م.
128) المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 1984م.
129) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علّوش، دار الكتاب اللبناني- بيروت، دت.
130) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984م.
131) معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، ط 1، بيروت، 2002م.

132) معجم النقد العربي القديم، د.أحمد مطلوب، دار الشؤون الثقافية، ج 1، بغداد، 1989م.
133) مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، ترجمة: د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة 110، الكويت، 1990م.
134) مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، د. ماجدة حمود، اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2000م.
135) المقال وتطوره في الأدب المعاصر، السيد مرسي أبو ذكري، دار المعارف، ط1، مصر، 1981-1982م.
136) مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، شرح محمد مح يي الدين عبد الحميد، المكتبة الأزهرية، 1923م.
137) مقاييس اللغة، ج/4، أبو الحسين أحمد بن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، اتحاد كتاب العرب-دمشق، 2002م.
138) مقدمة لدراسة الصورة الفنية، د. نعيم اليافي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق، 1982م.
139) المناحي الفلسفية عند الجاحظ، د. علي بو ملحم، دار ومكتبة الهلال، ط 1، بيروت، 1994م.
140) مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون إمبرت، ت رجمة: د. الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب – القاهرة، 1991م.
141) مناهج النقد المعاصر، د. صلاح فضل، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط5، القاهرة، دت.
142) من حديث الشعر والنثر، طه حسين، مطبعة الصاوي، ط1، القاهرة، 1936م.
143) مهمة النقد، وليم هازلت، ترجمة نظمي خليل، الدار القومية للطباعة والنشر- مصر، 1962م.
144) مورفولوجيا القصة، فيلاديمير بروب، ترجمة: د. عبد الكريم حسن و د. سميرة بن عمّو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 1996م.

145) موسوعة المصطلح النقدي، المجلد الرابع، المفارقة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1993م.
146) نثر الدر، أبو سعد منصور بن الحسين الآبي، وزارة الثقافة–دمشق، ج 1، 1997م.
147) نحو نظرية اجتماعية نقدية، د. السيد الحسيني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت، 1985م.
148) النزعة الكلامية في أسلوب الجاحظ، فيكتور شلحت، دار المشرق، ط 4، بيروت، 2007م.
149) النص من القراءة إلى التنظير، د. محمد مفتاح، شركة النشر والتوزيع– المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000م.
150) نظرية الأدب، رينيه ويليك و أوستن وارين، ترجمة، مح يي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، دت.
151) نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، د. عبد الناصر حسن محمد، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، 1999م.
152) نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1982م.
153) نظرية النقد الأدبي الحديث، د. يوسف نور عوض، دار الأمين للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1994م.
154) نظرية النقد العربي في ثلاث محاور مختلفة، د. محمد حسين علي الصغير، الموسوعة الصغيرة، 224، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.
155) النقد الاجتماعي نحو علم اجتماع للنص الأدبي، بيير زيما، ترجمة: عايدة لطفي، دار الفكر، ط1، بيروت، 1991م.
156) النقد الأدبي أصوله ومناهجه، سيد قطب ، دار الشروق، ط 8، القاهرة، 2003م.
157) النقد الأدبي الحديث، د.محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 1997م.

158) النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2005م.
159) النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، د. محمد الناصر العجيمي، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع- صفاقس، ط1، تونس، 1998م.
160) نقد النقد في التراث العربي-كتاب المثل السائر نموذجاً- خالد بن محمد بن خلفان السيابي، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2010م.

2-الرسائل والأطاريح الجامعية:

1) إشكالية المصطلح في النقد العربي(نماذج منتخبة)، محمد غانم شريف، أطروحة دكتوراه، إشراف: د.إبراهيم محمد الحمداني، جامعة الموصل، كلية التربية، 2011م.
2) بنية الخطاب السردي في بخلاء الجاحظ ، عقيلة بعيرة، رسالة ماجستير، بإشراف: د. إسماعيل زردومي، جامعة الحاج خضر، باتنة-الجزائر، 2012م.
3) التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، سعاد محمد جعفر، أطروحة دكتوراه، جامعة عين شمس، كلية الآداب، القاهرة، 1973م.
4) السرد عند الجاحظ -البخلاء نموذجاً-، فادية مروان أحمد الونسة، أطروحة دكتوراه، إشراف: د. بشرى حمدي فتحي البستاني، جامعة الموصل، كلية الآداب، ، 2004م.

3-الدوريات:

1) إرهاصات نظرية التلقي في أدب الجاحظ، د. سميرة سلامي، مجلة التراث العربي، السنة الرابعة والعشرون، 106، 2007م.
2) إشكالية التعددية في المصطلح النقدي/ مصطلح (allegory) نموذجاً، د. إلياس خلف، الموقف الأدبي، دمشق، العدد 417، 2006م.
3) البخيل والبخلاء بين الجاحظ وموليير ، دراسة مقارنة بين الأدب العربي والأدب الفرنسي، صالحة نصر، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق - العدد 384 نيسان، 2003.

4) بنية النص الحكائي في كتاب البخلاء للجاحظ، د. علي عمرو، مجلة جامعة الخليل للبحوث، المجلد (5)، العدد(2)، 2010م.

5) التراث النقدي وقراءة الذات المعاصرة، د. ماجدة حمود، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتّاب العرب-دمشق، العدد 50، السنة 13، 1993م.

6) التصوير والحجاج: نحو فهم تأريخي لبلاغة نثر الجاحظ، د. محمد مشبال، مجلة عالم الفكر، العدد2، المجلد 40، الكويت، 2011م.

7) تفاعل الثقافات، تزفيتان تودوروف، ترجمة مجموعة من المترجمين-جامعة عين شمس، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 12، العدد2، 1993م.

8) الدراسات النفسية والأدب، د. شاكر عبد الحميد، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العدد، 3-4، الكويت، 1995م.

9) السخرية في أدب الجاحظ ، هيفاء عكاري الرافعي، مجلة المورد، دار الجاحظ للنشر-بغداد، المجلد 11، العدد2، 1982م.

10) السيميوطيقا والعنونة، د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 25، العدد3، 1997م.

11) صورة المجتمع العباسي في كتاب البخلاء للجاحظ، علاء الدين رمضان السيّد، جذور التراث، العدد14، نادي جدة الأدبي، 2003م.

12) فنية القصة في كتاب البخلاء والجاحظ، ضياء الصديقي، مجلة عالم الفكر، ع4،1990م.

13) مسألة النص، ميخائيل باختين، ترجمة محمد علي مقلد ، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد(33)، 1984م.

4-الإنترنيت:

1) استكشاف بنية النص الحكائي في كتاب الحيوان للجاحظ، عبد المجيد عبد الحميد،

http://www.alittihad.ae/details.php?id=97954&y=2012&article=full

2) الحديث والمعاصر، د. عبد الرحمن بودرع،
www.alfusha.net/t9199.html
3) الدراسات السردية العربية – واقع وآفاق – د.عبدالله إبراهيم،
www.kuwaitculture.org/qurain13/word/abdollah.doc
4) السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، د. نعمان محمد أمين طه: www.alsakher.com
5) قراءة اقتصادية في كتاب البخلاء، محمد عبد الرحمن الربيع، www.youtube.com المقطع الرابع والعاشر.
6) مستويات السرد عند جيرار جينيت، عمر عيلان،www.startimes.com
7) المسرح عند سعد الله ونوس، إدريس الذهبي، www.aljabriabed.net
8) مظاهر درامية في التراث العربي، أ.م.د. مجيد حميد الجبوري،
http://www.tahayati.com
9) المقاييس الفنية في نقد النقد الحديث، د. سلطان سعد القحطاني، المجلة الثقافية، www.al-jazirah.com/culture
10) موسوعة الصائغ الثقافية القسم الرابع، القدامة والحداثة وما بعد الحداثة، عبد الإله الصائغ www.alnnas.com
11) نقد النقد في التكوين والاشتغال، د. محمد مريني،
http://www.cerhso.com

المحتويات